DAVID ROBINSON

CHAPLIN

Uma biografia definitiva

novo século

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.site*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."

Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***Epubr.club*** e baixar livros exclusivos neste link.

DAVID ROBINSON

CHAPLIN

Uma biografia definitiva

novo século

David Robinson

Chaplin

Uma biografia definitiva

novo século®
São Paulo 2012

Chaplin: *His Life & Art*
Copyright © 1985, 2001 by David Robinson
Copyright © 2012 by Novo Século

Coordenação Editorial	Equipe Novo Século
Imagens da Capa	Latinstock
Diagramação	Claudio Braghini Junior
Capa	Adriano de Souza
Tradução	Andrea Mariz
Preparação de Texto	Adriano C. Monteiro
Revisão Técnica	Marcos Soares
Revisão	Lívia Miranda

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Robinson, David
Chaplin / David Robinson; [tradução Andrea Mariz]. -- Osasco, SP: Novo Século Editora, 2012.

1. Atores e atrizes cinematográficos – Estados Unidos – Biografia 2. Chaplin, Charlie, 1889-1977 I. Título.

11-12074 CDD-791.43028092

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores cinematográficos: Biografia e obra 791.430280923

Edição Digital: 2013

Todos os direitos reservados à:
Novo Século Editora Ltda.
Alameda Araguaia, 2190, 11º andar – Barueri –SP

E-ISBN: 978-85-428-0796-7

www.novoseculo.com.br

Capítulo 1:
Uma infância londrina

A família Chaplin viveu em Suffolk por gerações. O sobrenome sugere que eles eram descendentes dos huguenotes, que se estabeleceram em grande número em East Anglia[1] a partir do final do século XVII.[1] Shadrach Chaplin, o tataravô de Chaplin, nasceu em 1786 e se tornou o sapateiro da vila, confeccionando botas em Great Finborough, no condado de Suffolk. Ele herdou o gosto por nomes do Antigo Testamento, então, a sua descendência parece uma árvore genealógica bíblica. Shadrach gerou Shadrach II (1814), Meshach (1817) e Abednego (1819). Shadrach II casou-se com uma mulher chamada Sophia, sete anos mais velha que ele, vinda de Tunstall, Staffordshire. Acrescentar o nome "Tunstall" como nome do meio tornou-se uma tradição da família, embora, às vezes, dependendo do pároco local, o registro virasse "Tunstill".[2]

Em 1851, Shadrach foi descrito como "mestre cervejeiro". Ele vivia em Carr Street, Ipswich,[3] onde estabeleceu uma estalagem — que também servia refeições — e gerenciava um abatedouro de porcos. Talvez os negócios não tenham ido bem, pois, no começo dos anos 1870, ele os abandonou e retomou o ofício do pai, de sapateiro, confeccionando botas. Parece que ainda exercia esse ofício na época de sua morte, em 1892, quando deixou seu estoque, suas ferramentas e um espólio de 144 libras como herança para a viúva.[4] A pobre Sophia aproveitou muito pouco, pois morreu um dia depois do marido.

Shadrach II inevitavelmente gerou Shadrach III, mas o filho mais velho, o avô de Chaplin, nascido em 1834 ou 1835, foi chamado de Spencer, para variar. Spencer recebeu treinamento como açougueiro. É com ele que o primeiro toque de poesia entra na família, pois, em 30 de outubro de 1854, ainda menor de idade, Spencer se casou na paróquia de St. Margaret, Ipswich, com uma garota cigana de 16 anos, chamada Ellen Elizabeth Smith.[5] Entre as testemunhas do casamento, estava o pai da moça, analfabeto, mas ninguém da família Chaplin; talvez a família não estivesse feliz com o enlace. Ellen Elizabeth morreu em 1873, aos 35 anos de idade[6], e não restaram fotografias suas. Só podemos especular ter sido ela a origem da aparência impressionante, dos cabelos muito negros e dos olhos pequenos de Chaplin.

Oito meses depois do casamento, em junho de 1855, nasce, em Ipswich[7], o primeiro filho do casal, Spencer William Tunstill (*sic*). Logo depois, os Chaplins se mudaram para Londres. Spencer continuou a trabalhar como meio-oficial de açougueiro, embora, no final dos anos 1890, tenha se tornado taverneiro e proprietário do Davenport Arms, em Radnor Place, Paddington. O casal teria sete filhos. Charles, o quinto a nascer (e terceiro filho homem), nasceria em 18

de março de 1863, na Orcus Street, 22, em Marylebone.[8] Este viria a se tornar pai do mais famoso Charles Chaplin.

Perto do fim da vida, Chaplin recebeu de uma admiradora um velho livro de poesias que ela tinha descoberto e que trazia o registro de um prêmio escolar. O prêmio foi concedido em 1874 a Charles Chaplin, que estava no 4º ano da escola primária[9] em St. Mark's Schools, em Notting Hill. Os registros da escola não existem mais; portanto, não podemos descobrir mais detalhes acerca do ganhador desse prêmio para nos assegurar de que se tratava do pai de Chaplin. Entretanto, a St. Mark's Schools, na Lancaster Road, ficava apenas a cerca de uma milha dos únicos endereços que temos do avô de Charles Chaplin. Em 1874, Charles Chaplin (pai) teria entre 10 e 11 anos, idade adequada para o 4º ano do primário. Além disso, os registros dos nascimentos dos anos 1862-1864 não indicam nenhuma outra pessoa com esse nome na região. O resto das evidências parece confirmar que o diligente aluno premiado era mesmo o pai de Chaplin.

Afora esse vislumbre curto e perturbador, não se sabe nada do pai de Chaplin até seus 22 anos de idade, quando ele conheceu e se casou com a mãe de Chaplin, Hannah Hill.[10] Os Hill pareciam ser — se é que eram — ainda mais humildes que os Chaplins. O pai de Hannah, Charles Frederick Hill, filho de um pedreiro, nasceu em 16 de abril de 1839, no mesmo dia que seu futuro neto famoso, porém, cinquenta anos antes. Na família, dizia-se que ele era irlandês, embora, a esse respeito, parecia sempre ter sido reforçado que era protestante. Seu ofício durante toda a vida foi o de sapateiro diarista, confeccionando botas. Considerando que um par de botas surradas se tornaria um símbolo para Charles Chaplin, é curioso observar que o ofício de fazer e remendar sapatos tenha sido uma ocupação tão comum entre seus ancestrais.

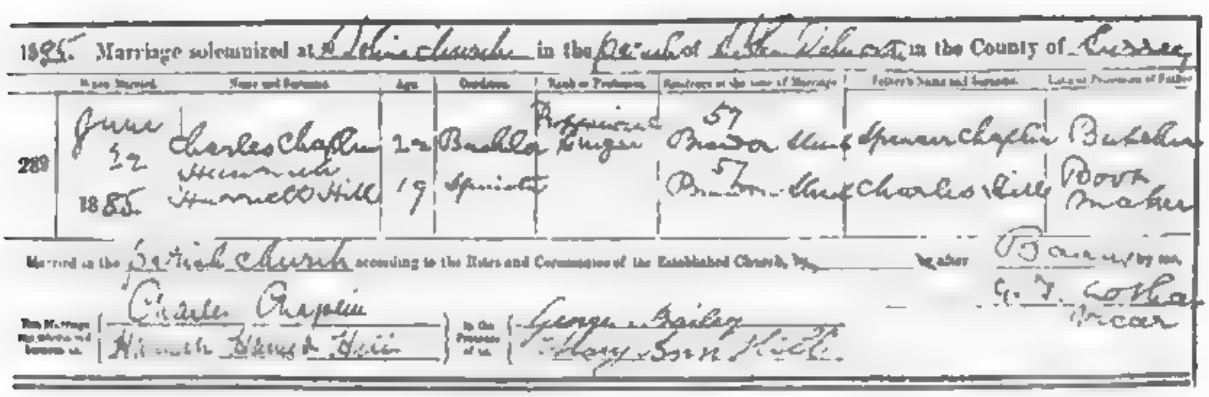
Com a entrada dos Hill em cena, a história de Chaplin se dirige a South London. Em 16 de agosto de 1861, Charles Hill (que a essa altura morava em Lambeth Walk) casou-se com Mary Ann Hodges.[11] Ambos já tinham sido casados anteriormente. Não há registros sobre a primeira esposa de Charles Hill, mas o casamento anterior de Mary Ann teria alguma influência sobre o jovem Charles Chaplin. Mary Ann parecia estar um degrau acima de seu segundo marido, em termos sociais; era filha de John Terry, escrevente naval. Em 15 de maio de 1854, ela contraiu núpcias com Henry Lamphee Hodges, pintor de cartazes e especialista em pinturas que imitam madeira.[12] No entanto, depois de quatro anos e meio, ele caiu de um ônibus e sofreu uma concussão fatal.[13]

Quando Mary Ann se casou com Charles Hill, levou consigo o filho de cinco anos de idade que teve com Hodges, o qual também se chamava Henry. Quatro anos mais tarde, quando moravam na Camden Street, 11, Mary Ann deu à luz

uma menina, batizada Hannah Harriet Pedlingham Hill.[14] Em 18 de janeiro de 1870, deu à luz sua segunda filha (a tia Kate de Chaplin). Nessa época, os Hill moravam em Bronti Place, 39, em Walworth.[15]

O trabalho de confeccionar botas não parece ter dado estabilidade suficiente à família, pois eles se mudavam com uma frequência desconcertante, sempre nas proximidades de Lambeth ou Southwark. O censo de 1871 registrou-os na Beckway Street, 37, em Walwarth. Foram descritos assim: Charles Hill, 32 anos, rebitador de botas; sua esposa, Mary Ann Hill, 32 anos, rebitadora de botas; o filho Henry, 15 anos, fabricante de botas; e as filhas Harriet (Hannah), 5 anos, e Kate, 1 ano de idade.[16]

Enquanto o meio-irmão, conhecido como o jovem Henry, ocupava-se com o negócio de sapatos, Hannah e Kate se tornaram moças incrivelmente atraentes. Como os teatros de variedades adoravam mostrar, as ruas de Londres eram muito perigosas para jovens donzelas, e Hannah ficou grávida. Anos depois, ela contou aos filhos que teve de fugir para a África do Sul com um rico *bookmaker* chamado Hawkes. Foi impossível, entretanto, verificar tanto a viagem quanto o Sr. Hawkes. O certo é que, em 16 de março de 1885, Hannah deu à luz um menino, que foi chamado Sidney John. O nome do pai não foi declarado nem na ocasião do registro de nascimento nem do batizado na igreja St. John, situada na Larcom Street. Todavia, Sidney John não ficaria sem pai durante muito tempo.[17]


1885. Marriage solemnized at the Parish Church in the Parish of Lambeth in the County of Surrey

When Married	Name and Surname	Age	Condition	Rank or Profession	Residence at the time of Marriage	Father's Name and Surname	Father's Rank or Profession
289 June 22 1885	Charles Chaplin	22	Bachelor	Boxmaker	57 Brandon St	Spencer Chaplin	Butcher
	Hannah Harriet Hill	19	Spinster		57 Brandon St	Charles Hill	Boot Maker

Married in the Parish Church according to the Rites and Ceremonies of the Established Church, by Banns by me G. T. Cotton Vicar

This Marriage was solemnized between us, Charles Chaplin, Hannah Harriet Hill. In the Presence of us, George Bailey, Mary Ann Hill.

1885: Certidão de casamento de Charles Chaplin (pai) e Hannah Hill.

O parto aconteceu na Brandon Street, 57[18], propriedade de Joseph Hodges, comerciante que, muito provavelmente, era irmão do infeliz Hodges que caiu do ônibus[19]. Parece provável que a jovem Hannah tenha deixado a casa paterna e buscado refúgio com o ex-cunhado da mãe. A certa altura, Charles Chaplin (pai) fixou residência na casa de Joseph Hodges e, menos de catorze semanas depois, Charles Chaplin e Hannah Hill estavam casados. Ambos informaram seu endereço na Brandon Street, 57. Uma das duas testemunhas da cerimônia na

Igreja St. John foi Mary Ann Hill, mãe da noiva[20].

No registro do casamento, Charles Chaplin descreveu-se como "cantor profissional". Porém, na verdade, não há evidências de que ele já tivesse iniciado a carreira como artista do teatro de variedades à época do casamento. Sua primeira aparição, registrada pelo *The Era* — um jornal semanal da área de entretenimento, que trazia registros exaustivos sobre as apresentações teatrais — ocorreu em 1887, embora o jornal rival, *The Entr'acte and Limelight*, tenha relacionado apresentações de Hannah, em 1884.

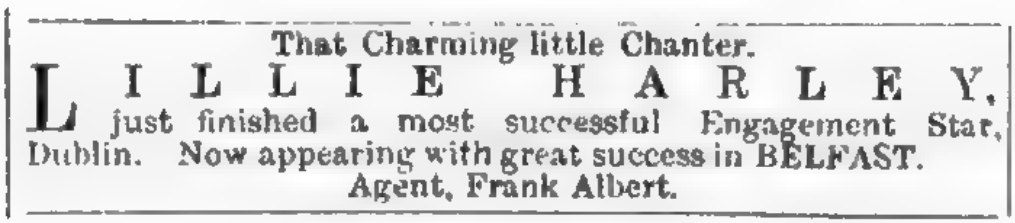
Não há registros nem histórias familiares que expliquem a atração desses dois jovens, sem nenhuma relação anterior com o show*biz*, pelo teatro. No entanto, não é de se estranhar que os teatros de variedades acenassem sedutoramente para os jovens, especialmente os bem-apessoados, mesmo que tivessem só um pouco de talento. Aquele era o início da grande era do teatro de variedades na Grã-Bretanha. Em Londres, o Alhambra (ex-Royal Panopticon) tinha se estabelecido recentemente como casa de espetáculos e o London Pavilion tinha sido elegantemente reconstruído, ao passo que o suntuoso Empire, situado na Leicester Square, foi aberto em 1887. Londres se vangloriava de ter 36 teatros de variedades de classes diversas em 1886. No resto do país, de Aberdeen a Plymouth, havia nada menos que 234 teatros com contas semanais para pagar. Só em Dublin havia nove, Liverpool tinha oito e havia seis em Birmingham. As oportunidades eram enormes, e talvez fossem ainda mais aparentes em Lambeth do que em qualquer outro canto do país. O primeiro agente musical, Ambrose Maynard, estabeleceu seus escritórios em Waterloo Road, em 1858, e pouco tempo depois se mudou para a York Road, onde logo começaram a pipocar empresas concorrentes. A York Road leva a Westminster Bridge Road, onde ficavam os teatros de Canterbury e Gatti. Seguindo pela Westminster Bridge Road, chegamos à Kennington Road, onde existe uma sequência de *pubs*: The Three Stags, The White Horse, The Tankard e, principalmente, o The Horns, locais prediletos dos profissionais do teatro de variedades. Muitos artistas moravam em Kennington, embora os mais bem-sucedidos preferissem Brixton, um pouco mais elegante, imediatamente ao sul. Não há dúvida de que Charles e Hannah Chaplin ficaram tão fascinados pelo glamour da elite dos teatros de variedades, em suas reuniões aos domingos de manhã nos *pubs* de Kennington, quanto seu próprio filho ficaria quinze anos depois.

É evidente que tanto Hannah quanto Charles tinham talento. Chaplin era um avaliador astuto de talentos, e sua descrição das aptidões de observação e imitação de sua mãe, certamente, não foram motivadas apenas pela emoção. Hannah pode, simplesmente, não ter tido sorte; talvez seu talento particular não estivesse em consonância com a época. A carreira dela não foi brilhante e também foi curta. Suas apresentações registradas aconteceram em pequenos teatros provincianos, sem destaque, ou "entre os vinhos e as bebidas", como se

dizia naquela época, em que as casas de espetáculos também eram bares e cujo programa trazia impresso o preço dos lanches, logo depois dos nomes dos artistas. Mesmo assim, a breve carreira de Hannah como artista do teatro de variedades foi suficiente para fornecer lembranças glamourosas, que estimularam a imaginação de seus adorados filhos nos anos seguintes.

Naquela época, iniciantes como Hannah e Charles teriam conseguido sua primeira experiência com plateias em apresentações informais de uma noite, em *pubs* e nos *free-and-easies*[2] que ofereciam entretenimento aos clientes. As primeiras apresentações de Hannah registradas até hoje ocorreram entre 24 e 31 de maio de 1884, no Bijou Music Hall, na Blackfriars Road, com 150 lugares.[21] Na semana de 25 de novembro de 1884, ela se apresentou no *pub* Castle House, em Camberwell Road[22]. Um ano depois, já conseguia empregos melhores e, no final de 1885, estava cantando no The Star, em Dublin. A essa altura já tinha conseguido um agente, Frank Albert e, no começo do ano seguinte, já estava animada o bastante para colocar seu "anúncio profissional" no *The Era*. Esses "anúncios" têm sido uma característica quase imutável dos jornais britânicos da área teatral por mais de um século; serviam para anunciar o sucesso de um artista, a disponibilidade ou mesmo sua mera existência.

Na época em que Hannah publicou seu primeiro anúncio, em 2 de janeiro de 1886, aparentemente, havia dúvidas sobre a grafia de seu nome artístico. No primeiro anúncio lia-se:


That Charming little Chanter.
LILLIE HARLEY,
just finished a most successful Engagement Star, Dublin. Now appearing with great success in BELFAST.
Agent, Frank Albert.

Mas, no anúncio da semana seguinte, lia-se:

New Song, "He might have sent on the gloves," J. Bowers.
LILLIE HARLEY,
just finished, grand success Nightly, Star, Dublin, and Buffalo, Belfast. SCOTIA, GLASGOW, Monday next.
Booking dates fast. Sole Agent, Frank Albert.

Na outra semana, o nome artístico de Hannah apareceu em sua forma definitiva:

A talentosa e refinada artista
LILY HARLEY

É elogiada por proprietários, pelo público e pela imprensa.
Vários jornais publicam notícias toda semana
Aplaudindo o sucesso de *Scotia Glasgow*
Precisa-se de algumas canções. Agente: F. Albert.

Talvez eles estivessem precisando de algo mais que "algumas canções", porque, logo depois, o anúncio de Lily Harley sumiu dos jornais durante semanas e suas apresentações parecem ter ficado esporádicas. Na segunda-feira de Páscoa, em abril de 1886, ela apareceu modestamente em uma companhia chamada "Monster", no Peckham Theatre of Varieties. Em 27 de maio de 1886, ela apareceu novamente em um concerto em benefício de William Bishop, no South London Palace, outra vez como "Srta. Lily Harley"[23]. Nessa ocasião, ela aparecia bem no fim dos créditos, em um show cujas estrelas eram Vesta Tilley, The Great Vance e Chirgwin. Contudo, abaixo de Lily, bem no final dos créditos, também aparecia a jovem de 16 anos, Marie Lloyd, que estava destinada a se tornar uma das maiores estrelas do teatro de variedades britânico. No outono, houve várias apresentações do espetáculo *Lily Harley – The Essence of Refinement*, no M'Farland's Music Hall, em Aberdeen, M'Farland's, Dundee e no The Folly, em Glasgow. Depois disso e de um breve período em que ela publicou seus anúncios no *Entr'act*, em vez do *The Era* ("quatro ou cinco apresentações por noite, recebendo muitas flores"), tanto os anúncios quanto os registros de suas apresentações cessaram[24].

O desapontamento de Hannah com a carreira deve ter sido agravado ao ver o sucesso de uma amiga, "a eletrizante" Eva Lester, com quem ela compartilhou brevemente um agente. Chamada de "a rainha da Califórnia" e "a rainha inglesa da canção", Eva tinha a impetuosidade que faltava a Hannah. Ao falar de uma apresentação dela no Metropolitan, em setembro de 1886, o *The Era* a descreve como: "uma das mais belas e fascinantes cantoras e atrizes tragicômicas que temos. Com uma caracterização masculina, ela conquistou aplausos da plateia por sua audácia...". Em sua autobiografia, Chaplin se lembra de como ele e a mãe a encontraram na rua — doente, suja, pobre, abandonada e com a cabeça rapada – talvez uns doze anos depois, quando eles mesmos estavam enfrentando tempos difíceis. O jovem Chaplin ficou horrorizado e envergonhado de ser visto na companhia dela, mas Hannah a acolheu por uma noite e a limpou, cuidando dela.

SOUTH LO[illegible] PALACE

LONDON ROAD, S.E.

MR. WILLIAM

BISHOP'S

BENEFIT CONCERT

THURSDAY, MAY 27th, 1886.

The following Powerful Array of Talent will appear

VESTA TILLEY, London Idol.

Great VANCE T. W. BARRETT

Brothers Horne and Nelly Clairette

Jessie ACTON Hyram TRAVERS

Miss Pattie Heywood. TOM BASS.

Wm. Jas Strip and James Stephens

Yank-hoe & Ormene Scully & Morrell.

MEDLEY SLADE MURRAY

Walter Blount and Sadlier.

Fred Harrington. Miss Lottie Dittmar

Miss Lilly Harley. Miss Bertie Stokes

EDGAR GRANVILLE

Miss Birdie Brightling The Sisters Bilton

Masters Courtney & Cross.

Mr. WALTER JOYCE F. W. Stephens

CHIRGWIN.

Alex. Gerard. Geo Vokes W. F. Moss

FELICE NAPOLI, Italian Hercules.

CAPTAIN FOWLER,

LIEUT. WALTER COLE.

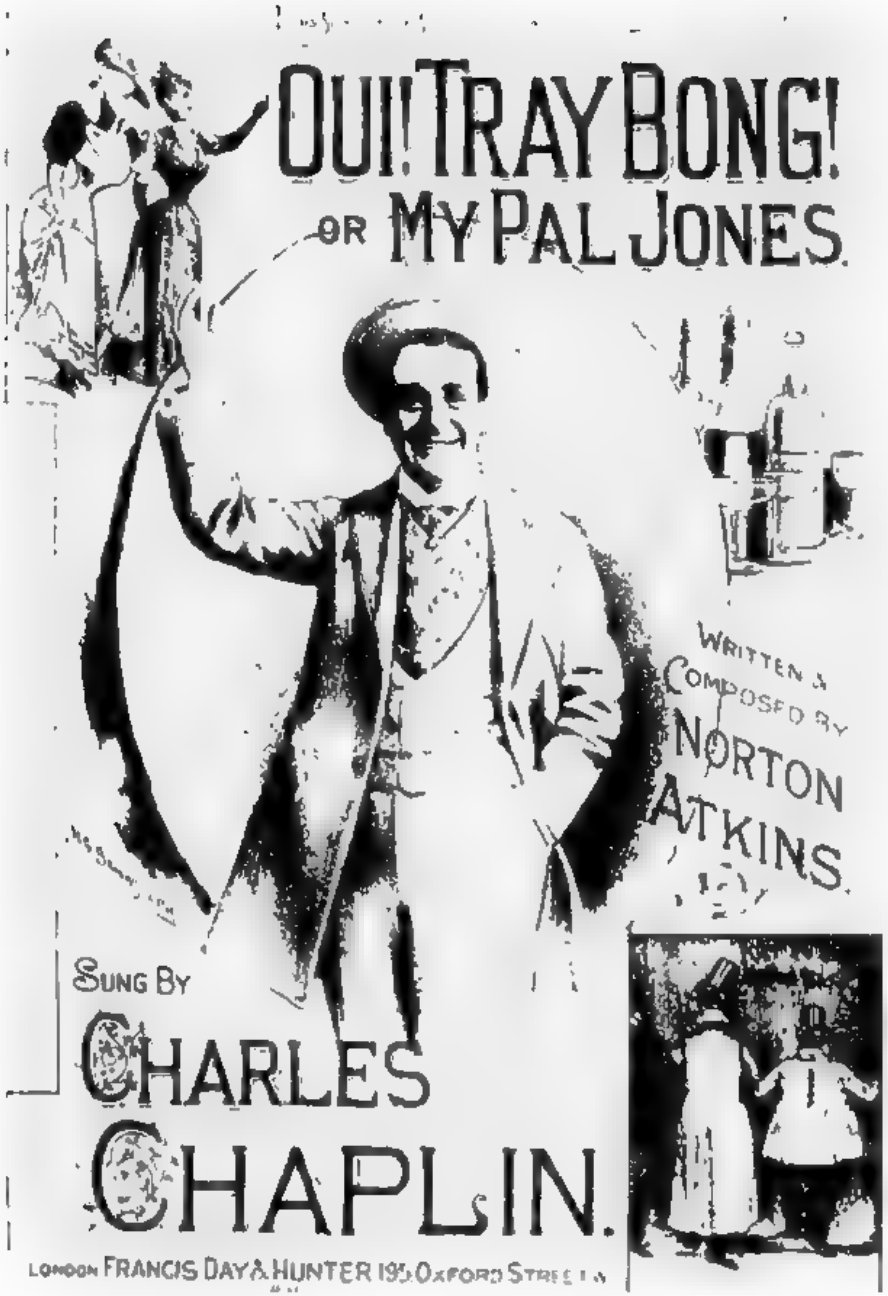
Maud & Charley Ross McCall Chambers

Marie Lloyd. George Ripon.

Manager - - Mr. Harry Ulph, Jun

1886 – Folheto de um concerto beneficente no South London Palace, incluindo a "Srta. Lily Harley".

A carreira de Charles Chaplin (pai) começou mais tarde, mas teve um desenvolvimento mais promissor. Sua segunda apresentação registrada foi no Folly Variety Theatre, em Manchester, em 20 de junho de 1887. Hannah também cantou lá na mesma semana — a única vez que se tem notícia de que o casal se apresentou no mesmo show.[25] Inicialmente, ele se apresentava como mímico, porém, logo se tornou o que, naquela época, era descrito como "cantor dramático e descritivo", exercendo uma forte atração sobre a plateia. Ele era um homem de aparência agradável, sem muita semelhança física com o filho. Charles o descreveu como um homem calmo, contemplativo, com olhos negros, e disse que Hannah o achava parecido com Napoleão. Os retratos que aparecem nas partituras de suas canções de sucesso mostram-no com olhos negros, que parecem um pouco melancólicos apesar do largo sorriso "encenado".



1893 – Capa ilustrada de uma partitura, com o retrato de Charles Chaplin (pai).

Charles cantava usando o personagem de um galanteador, um homem urbano "descolado", ou então como um pai ou marido comuns, atormentado por problemas que sua plateia conhecia bem, como sogras, senhorias que querem ser pagas, esposas queixosas e bebês chorando. O sinal mais claro de seu sucesso é que, entre 1890 e 1896, os editores de música Francis, Day e Hunter publicaram muitas de suas populares canções, com o seu retrato em destaque na capa. Os editores só concediam essa honra a artistas que eles acreditavam ter uma reputação que ajudasse a vender mais. Esses foram os melhores anos da carreira de Chaplin (pai). Ele foi um astro, mesmo sem ter alcançado o nível de sucesso

de contemporâneos como Herbert Campbell, Dan Leno, Arthur Roberts, Charles Coborn ou Charles Godfrey (com quem, dizia-se, Charles se parecia muito). Em 1898, final de sua carreira, ele figuraria como astro (com os filmes de "Beograph" [*sic*]) no New Empire Palace Theatre of Varieties, em Leicester:

O retorno muito aguardado e bem-vindo de
um dos grandes favoritos de Leicester,
o Sr. Charles Chaplin
estrelando como cantor e comediante
seus recentes sucessos e o predileto do público, o espetáculo *Dear Old Pals*[3]

Tudo isso, entretanto, ainda estava por vir, atrelado a muita infelicidade, quando Charles Spencer Chaplin, seu primeiro filho, nasceu, em 16 de abril de 1889. Nessa época, ele tinha um contrato semanal com o "Professor" Leotard Bosco, proprietário do Empire Palace of Varieties, em Hull[26]. Talvez anos depois o pai tenha contado ao filho histórias sobre o pitoresco Professor Bosco, porque Chaplin, por duas vezes, deu o nome dele aos seus personagens. Supõe-se que Hannah estivesse recolhida em casa aguardando o nascimento do filho.

Charles e Hannah não foram muito cuidadosos no registro de nascimento de Charles, como fizeram com Sydney. Isso atormentou durante décadas os historiadores e biógrafos do mais famoso londrino. Mas o fato não é especialmente significativo. Era bem fácil adiar e depois acabar se esquecendo desse tipo de formalidade, particularmente para os artistas do teatro de variedades, que viviam se mudando de cidade (se tivessem sorte). Naquele tempo, as multas não eram tão rigorosas e tampouco cumpridas à risca. Quando começou a gozar de alguma fama no cinema, Chaplin declarou que tinha nascido em Fountainebleau, na França. Essa bem pode ter sido uma das histórias pitorescas que, ao que parece, Hannah costumava inventar para deixar mais "interessante" a vida dos filhos. Mais tarde, Chaplin parecia estar certo de ter nascido em East Lane, Walworth[27], perto da esquina da Brandon Street, onde nasceu seu irmão Sydney.

Referir-se a essa rua como "East Lane", como Chaplin faz, é uma marca distintiva de um habitante local de Walworth. Até a metade do século XIX, o trecho da rua que ia da Old Kent Road até a Flint Street era chamado pelos locais de East Lane, enquanto a outra parte da rua, da Flint Street até a Walworth Road, era chamada de East Street. Embora a rua tenha sido oficialmente rebatizada como East Street, os moradores locais, como Chaplin, continuaram a chamá-la de "East Lane". Para os londrinos, uma rua que tem um mercado é sempre uma "Lane" (como a Petticoat Lane, do outro lado do rio). O mercado da East Lane floresce hoje com o mesmo vigor que tinha na infância de Chaplin. Por alguma razão, os comerciantes da East Lane parecem ter uma forte tendência para o

drama, e as comidas feitas lá apresentam maior variedade e são mais temperadas ou picantes do que em qualquer outro mercado de Londres. Quase nada restou da época em que Charles era menino, com exceção de uma ou duas lojas barulhentas no final da parte ocidental da rua e o The Mason's Arms, um edifício cujo exagero teatral devia ser estimulante para um garoto pequeno. Mesmo assim, as cores e a vitalidade, a confusão de frutas, peixes, música pop e roupas antigas talvez ainda evoquem uma atmosfera semelhante à Londres da época de Chaplin.

Chaplin se recordava que, após seu nascimento, a família se mudara para acomodações muito mais elegantes na West Square. Essa rua, de algum modo, sobreviveu à destruição das pequenas ruas e da vida comunitária da região, causada pelo insensível desenvolvimento urbano. Em 1890, como hoje, o lugar deve ter sido um estranho oásis, situado em uma região constantemente desprezada: um elegante quarteirão no estilo georgiano, com casas altas de tijolos e jardins ao centro. A mudança foi possível graças ao sucesso crescente de Charles Chaplin (pai). Nos meses subsequentes ao nascimento do filho, ele estava conseguindo apresentações regulares e, durante os anos 1890-1891, os editores de partituras Francis, Day e Hunter o consideravam tão promissor que publicaram, nada menos, que três partituras de suas canções: *As the Church Bells Chime*, *Everyday Life* e *Eh, boys?* Essa última escrita por John P. Harrington e George Le Brunn, os "Gilbert e Sullivan" do teatro de variedades, que escreveram a maioria dos sucessos de Marie Lloyd, incluindo *Oh, Mr. Porter*. Um editor rival publicou outras duas músicas de Chaplin (pai): *The girl was young and pretty* e *Pals that time cannot alter*.

O retrato que aparece na capa da partitura de *Eh, boys?*, mostrando o cantor com um chapéu de seda, sobrecasaca e uma desmazelada gravata borboleta cor de laranja, apresenta uma semelhança entre o Chaplin mais velho e o mais novo. Um dos versos, ilustrado na capa com uma *vignette* cômica, refere-se de forma agourenta aos problemas domésticos reais da família Chaplin:

Quando você é casado e vem para casa tarde,
Muito tarde — e bêbado,
A querida esposa diz: "Oh! Então você *chegou!* ",
Aí, ela lhe dá as costas,
Só lhe responde com sim ou não,
Até que, de repente,
Ela atiça o fogo, quase furiosamente,
E depois distribui palmadas nas crianças.
REFRÃO
Todo mundo sabe o que isso quer dizer — *Eh, boys*? Eh?
Todo mundo sabe o que isso quer dizer — *Eh, boys*? Eh?

Primeiro, ela ralha com você,
Depois lhe joga alguma coisa em cima,
Todo mundo sabe o que isso quer dizer — é só o jeitinho
brincalhão dela!

O alcoolismo era uma doença endêmica no teatro de variedades, que se desenvolvera em estabelecimentos nos quais se serviam bebidas, e a venda de álcool ainda era uma parte importante do pagamento dos gerentes. Quando não estavam no palco, esperava-se que os artistas se misturassem ao público nos bares, encorajando o convívio alegre e o consumo — o que, inevitavelmente, era mais bem alcançado pelo exemplo. O pobre Chaplin foi só um dos muitos que sucumbiram ao alcoolismo como risco colateral do trabalho.

Entretanto, em 1890 ele ainda estava conseguindo um sucesso atrás do outro. No verão, foi convidado para uma turnê pelos Estados Unidos, e em agosto e setembro se apresentou em Nova York, no Union Square Theatre[28]. A estada parece ter sido agradável e amigável. A tia de Charles, Elizabeth, tinha se casado com um tal Sr. Wiggins e vivia em Nova York. Por intermédio dela, ele conheceu e fez amizade com o Dr. Charles Horatio Shepherd, dentista, e sua esposa. Vinte e cinco anos depois, o Dr. Shepherd se recordaria: "Passamos horas agradáveis juntos"[29].

J. P. Harrington, compositor, lembra-se de um incidente ocorrido logo antes da partida de Chaplin para a América:

> Um de nossos primeiros clientes foi Charles Chaplin, pai do famoso astro de cinema, Chaplin. Ele era um cantor bom e correto, ao estilo de Charles Godfrey, embora não tivesse, logicamente, o mesmo maravilhoso talento e a versatilidade deste. Escrevemos a maioria das canções de Charlie durante um período considerável. Na verdade, houve uma época em que as três canções que ele cantava no show tinham saído de nossa pena.
> Com relação a isso, lembro-me de um incidente que é muito mais engraçado agora do que foi na época. Tínhamos uma reunião com o Sr. David Day, chefe da Francis, Day e Hunter (os editores de partituras), para a audição dessas três músicas, com o objetivo de publicá-las. Chegamos ao escritório deles, Chaplin, eu e Le Brunn. George tocou as canções e Charles cantou. David adorou as três. O talão de cheques, então, apareceu em cena.
> — Quais os termos? O de sempre, eu suponho?
> O trio logicamente respondeu em coro:
> — Certamente, Sr. Day.
> O talão de cheques é aberto, ele pega uma caneta. Então, George

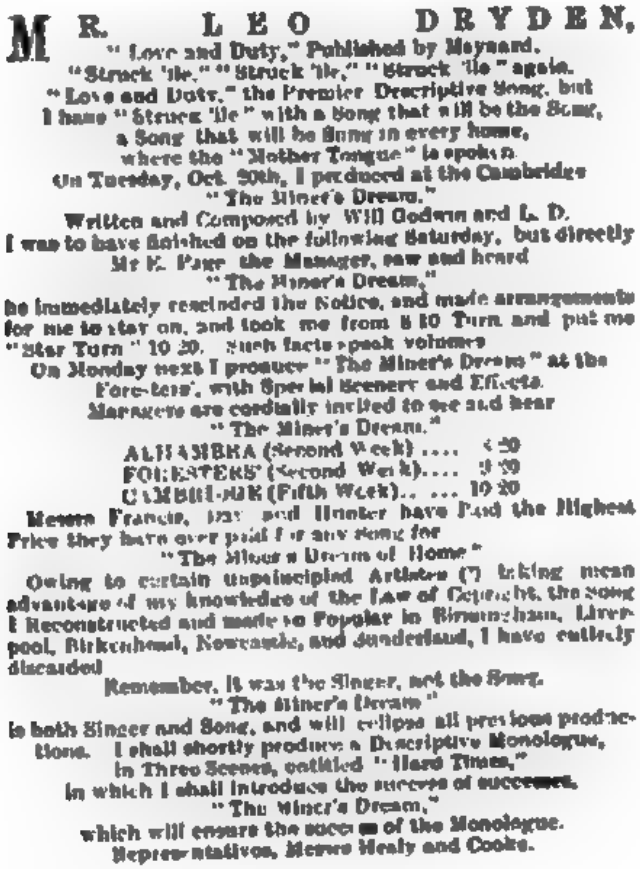
Le Brunn, ansioso para enfeitar um pouco as coisas, diz:
— Sabe, Sr. Day, ele vai cantar todas essas músicas nos Estados Unidos!
A caneta paira suspensa no ar.
— Ah!, É verdade? E quando o senhor vai para os Estados Unidos, Sr. Chaplin?
— Daqui a duas semanas. — respondeu Charlie.
— E quanto tempo ficará?
— Quatro meses.
Então... Pum! O talão de cheques voltou para o seu ninho na gaveta e a caneta foi cuidadosamente colocada sobre a mesa. E o Sr. Day arrematou:
— Venham me ver novamente quando voltarem dos Estados Unidos. Não há qualquer utilidade em publicar essas músicas enquanto você as estiver cantando do outro lado do Atlântico!
As coisas que eu e Charlie Chaplin dissemos a George Le Brunn quando saímos do escritório não ficariam bem nessa narrativa verídica.[30]

A viagem à América, contudo, parece ter marcado o colapso do casamento de Charlie.[31] O censo de 1891 o mostra morando com um artista do teatro de variedades, Albert West, e sua esposa, Anne, descrita como autora e compositora, na Albert Street, 38. Hannah e os dois filhos moravam na Barlow Street, na companhia da mãe dela, então com 65 anos de idade e descrita de maneira eufêmica como "camareira de teatro". As dificuldades podem ter surgido das novas amizades que Hannah fizera durante a ausência de Charlie. No outono de 1891, ela certamente tinha um novo amigo, outro cantor do teatro de variedades, que, ao longo dos anos, apareceu frequentemente nos mesmos folhetos que Charles Chaplin[32].

Leo Dryden, cujo nome verdadeiro era George Dryden Wheeler, nasceu em Limehouse, Londres, em 6 de junho de 1863. Ele havia começado a carreira em 1881, mas não tivera muito sucesso até que Jenny Hill, uma das maiores estrelas do teatro de variedades vitoriano, pôde notá-lo e apresentá-lo a seu próprio agente, Hugh Didcott. Daí em diante, a carreira dele prosperou. Seu maior sucesso aconteceu em 1891, quando apresentou a canção romântica *The Miner's Dream of Home*, retratando a nostalgia de um emigrante nas minas australianas. Daí para frente, Dryden, com seu rosto anguloso e bonitão, estabeleceu-se como o menestrel da Inglaterra, do Império e do patriotismo. Suas últimas canções incluíam *The Miner's Return, India's Reply, Bravo, Dublin Fusiliers, Freedom and Japan, The Great White Mother, The Only Way* e *Love and Duty*.

Lamentavelmente, a nobreza estoica dos personagens que ele apresentava no palco não parecia ter afetado sua vida particular. Ele era errático e dado à violência. Dizia-se que dera trabalho a cada uma de suas três esposas. Em 1919, aborrecido porque sua estrela parecia estar se apagando, tentou conseguir notoriedade cantando suas músicas nas ruas.

Em outubro de 1891, ele se juntou ao Cambridge, um grande teatro em Shoreditch. O sucesso de *The Miner's Dream of Home* obrigou a gerência a estender a temporada, semana após semana, até o Natal. Foi durante essa estada de doze semanas em Londres que ele teve um caso com Hannah Chaplin. Temos uma evidência cômica do namoro. Conforme obtia mais sucesso, Dryden inseria toques extravagantes em seus anúncios nos jornais. Um exemplo típico é este:


MR. LEO DRYDEN,
"Love and Duty," Published by Maynard.
"Struck 'Ile," "Struck 'Ile," "Struck 'Ile" again.
"Love and Duty," the Premier Descriptive Song, but
I have "Struck 'Ile" with a Song that will be the Song,
a Song that will be Sung in every home,
where the "Mother Tongue" is spoken.
On Tuesday, Oct. 20th, I produced at the Cambridge
"The Miner's Dream."
Written and Composed by Will Godwin and L. D.
I was to have finished on the following Saturday, but directly
Mr E. Page the Manager, saw and heard
"The Miner's Dream,"
he immediately rescinded the Notice, and made arrangements
for me to stay on, and took me from 8 10 Turn and put me
"Star Turn" 10 20. Such facts speak volumes
On Monday next I produce "The Miner's Dream" at the
Foresters', with Special Scenery and Effects.
Managers are cordially invited to see and hear
"The Miner's Dream."
ALHAMBRA (Second Week) .... £ 20
FORESTERS' (Second Week).... 9 20
CAMBRIDGE (Fifth Week).. ... 10 20
Messrs Francis, Day and Hunter have Paid the Highest
Price they have ever paid for any Song for
"The Miner's Dream of Home"
Owing to certain unprincipled Artistes (?) taking mean
advantage of my knowledge of the Law of Copyright, the Song
I Reconstructed and made so Popular in Birmingham, Liverpool, Birkenhead, Newcastle, and Sunderland, I have entirely discarded
Remember, It was the Singer, not the Song.
"The Miner's Dream"
is both Singer and Song, and will eclipse all previous productions. I shall shortly produce a Descriptive Monologue,
in Three Scenes, entitled "Hard Times,"
in which I shall introduce the success of successes,
"The Miner's Dream,"
which will ensure the success of the Monologue.
Representatives, Messrs Healy and Cooke.

Era com esse tipo de anúncio que Dryden afirmava agressivamente seus direitos sobre suas canções, oferecendo licenças para apresentações fora de Londres e ameaçando processar qualquer um que infringisse seus direitos. No entanto, em novembro de 1891, foi feito um anúncio excepcional, que contém um toque romântico (para aqueles que conseguem reconhecê-lo).

> Em resposta às muitas cartas recebidas, informo às senhoras que me escreveram que pretendo manter o direito para representação em Londres. No caso de *Opportunity*, os artistas que desejam assegurar os direitos de pantomima (£ 1,01) devem me solicitar.

> Os direitos para representação em Middlesbrough foram adquiridos pela Senhorita Kittie Fairdale. Nenhum outro artista tem permissão para cantar a canção acima referida, excetuando-se as Srtas. Katie Fairdale e Lillie Harley.
> Pede-se aos proprietários e gerentes de teatros que cumpram essa disposição.

A Srta. Kittie Fairdale pode ter pagado a sua parte. No entanto, a Srta. Lily Harley — Hannah Chaplin — presumivelmente não pagou nem chegou a aproveitar a vantagem, já que, aparentemente, não houve agendamentos para que ela pudesse cantar *Opportunity*. Mesmo assim, o anúncio deve tê-la tornado vulnerável. Essa era a primeira vez, em cinco anos, que seu nome aparecia na imprensa da área, e agora relacionado ao astro do momento. Dryden tinha 30 anos e era bonito, e o apelo do seu anúncio deve ter sido irresistível. Talvez a ligação com Dryden tenha atiçado Hannah a uma nova fase de atividade artística, relacionada às futuras habilidades musicais do filho mais novo. Em 14 de junho de 1895, período que coincide com os piores dias de Hannah, o *The Era* relatou em suas páginas:

> A Srta. Lily Harley nos escreveu dizendo que o Sr. Charles Brighten não é o autor original da canção *My Lady Friend* Ela diz que escreveu uma canção com esse título três anos atrás e que a música foi cantada com sucesso pela Srta. Kittie Fairdale no Royal, em Holborn.

A publicidade de Dryden no Encore apareceu numa sexta-feira, 28 de novembro de 1891. Nove meses e três dias depois, Hannah deu à luz o filho de Leo Dryden, que recebeu o nome do pai: George Dryden Wheeler.

Agora, o jovem Charles Chaplin não tinha mais pai, mas tinha outro meio-irmão. Ele estava com dois anos e meio, e Sydney com seis. Em sua autobiografia, ele se recorda que, nessa época, as crianças e a mãe ainda viviam com alguma fartura. Ele atribuiu a causa disso ao trabalho da mãe no palco, e lembra-se dela colocando os dois meninos na cama, deixando-os aos cuidados de uma empregada enquanto ia para o teatro. Como não há registros indicando que Hannah tenha trabalhado nesse período, e como os pagamentos de Charles para o sustento dos filhos cessaram logo, só podemos supor que Leo Dryden era a origem dessa prosperidade temporária. Os arranjos domésticos entre Leo e Hannah não são claros. Anos mais tarde, o filho deles — que adotou o nome artístico de Wheeler Dryden — disse que, de acordo com informações dadas pelo pai, "eles viveram como marido e mulher por um ou dois anos"[33], mas nem Chaplin nem Sydney se lembram de Leo Dryden.[34]

O conforto que abrigou os primeiros três ou quatros anos da vida de Chaplin ia acabar logo. A ligação de Hannah com Leo não sobreviveu ao nascimento do filho deles. Parece que Hannah era uma mãe devotada, apaixonada e protetora, e que amou seu novo bebê tão loucamente quanto amava os filhos mais velhos. Sabendo disso, fica fácil entender o choque que ela deve ter sofrido na primavera de 1893, quando o temível Dryden entrou em sua casa e lhe arrebatou o filho de seis meses. O bebê sumiria da vida dos Chaplins por quase trinta anos.

A pobre Hannah só queria ser Lily Harley e sonhar com o glamour do palco. Mas agora sua vida tinha se transformado em um pesadelo. Outros problemas surgiram depois que o bebê foi tomado dela. Sua mãe, a avó de Chaplin, aparentemente tinha abandonado o avô. A tradição familiar diz que ela pegou o marido em uma situação comprometedora com outro homem. Desde a separação, ela ia de mal a pior. Começara a beber muito e se sustentava vendendo roupas velhas. Ela se tornou cada vez mais excêntrica, e nas comunidades provincianas de Lambeth e Southwark isso deve ter sido um grande estorvo para a sua família. Eventualmente, em fevereiro de 1893, foi recolhida das ruas e encaminhada para a Newington Workhouse[4], e dali foi transferida para um hospital.

Os médicos se lembram: "Ela era incoerente. Dizia que via besouros, ratos, camundongos e outras coisas no local. Achava que os médicos do hospital tentavam envenená-la. Falava coisas sem sentido e se contradizia com frequência".[35] Depois de alguns dias, ela ficou "mais barulhenta e problemática" e, em 23 de fevereiro, foi declarada louca e enviada ao London County Asylum, em Banstead[36]. O Dr. Williams, que assinou a certidão, ainda a encontrou imaginando ratos, camundongos e besouros em sua cama. Ele notou que a condição dela vinha piorando há vários meses e atribuiu sua loucura à bebida e à preocupação. Naqueles dias, o gim barato era um perigo por si mesmo. Mary Ann tinha, então, 54 anos. Seu marido foi obrigado a pagar quatro xelins por semana para custear a estada dela.

A decadência da mãe deve ter sido aterradora para Hannah, mesmo que ela não soubesse o que o próprio destino lhe reservava. Ainda assim, parece que conseguiu manter os meninos afastados da catástrofe, coisa difícil de fazer em meio à intimidade bisbilhoteira das ruas de Lambeth. Chaplin só se lembrava da avó "como uma senhora idosa pequena e vivaz, que sempre o cumprimentava expansivamente usando fala infantil, de bebê". Mary Ann sobreviveu ainda mais dois anos no asilo de Banstead.

Hannah estava, então, por sua própria conta. Leo tinha saído de sua vida e, aparentemente, Charles contribuía pouco ou nada com o sustento dos filhos. Chaplin lembrava-se de que ela ganhava algum dinheiro cuidando de crianças e fazendo vestidos para os colegas da Christ Church, situada na Westminster Bridge

Road: ela havia se voltado para a religião, buscando algum tipo de conforto espiritual. Também parece que tentou refazer a carreira. Escrevendo a autobiografia, Chaplin geralmente é bastante preciso ao relatar eventos em que esteve envolvido pessoalmente, então, não há muita razão para questionar sua versão sobre a primeira aparição dele no palco, em torno de 1894. Hannah tinha conseguido um contrato em Canteen, Aldershot. Sua saúde já tinha começado a se deteriorar e durante a apresentação a voz falhou. O público de Aldershot — soldados, em sua maioria — foi notoriamente duro e se tornou hostil. Quando Hannah saiu do palco, o gerente, que tinha visto o pequeno Charlie dar cambalhotas para entreter os amigos de Hannah nos bastidores, arrastou-o a uma apresentação improvisada para substituir a mãe. Imperturbável, a criança cantou uma música, *'E Dunno Where 'E Are*, com a qual o comediante andarilho Gus Elen fizera sucesso, em 1893. A canção descrevia o desalento de seus antigos colegas com um marinheiro que tinha recebido uma herança:

Since Jack Jones come into a little bit of splosh,
Why 'E Dunno where 'E Are![5]*

A performance foi um grande sucesso e, para o deleite de Charlie, o público começou a atirar dinheiro na direção do palco. Seu senso para os negócios nasceu nessa noite: ele anunciou que voltaria a cantar logo depois de recolher as moedas. Isso produziu uma excitação ainda maior no público, e ainda mais moedas, e Chaplin continuou cantando, dançando e fazendo imitações, até que a mãe o levou, carregando-o debaixo de suas asas. Na autobiografia, ele observa que essa noite marcou sua primeira aparição no palco e a última da mãe, mas essa declaração não é muito precisa (a não ser que ele tenha se enganado sobre sua idade nessa época), pois, no livro *My Life*, publicado posteriormente, ele mostra um folheto de uma apresentação única de "Srta. Lily Chaplin, Serio e Dancer", no Hatcham Liberal Club, em 8 de fevereiro de 1896.

A situação financeira de Hannah devia ser desesperadora, mas os filhos se lembrariam menos das privações e mais vividamente de seus esforços para trazer alegria e pequenos prazeres às suas vidas: os divertidos cafés da manhã semanais com arenque defumado e um dia inesquecível em Southend, depois que Sydney providencialmente encontrou uma bolsa com sete guinéus dentro e sem possibilidade de identificação do dono. Quando estava bem, Hannah era constantemente uma companhia divertida. Ela podia cantar e dançar seus antigos números do teatro e representar peças para eles. Na velhice, Chaplin ainda se lembrava da emoção causada pela representação que a mãe fizera da crucificação e de Cristo como fonte de amor, piedade e humanidade.

Os teatros de variedades podem não ter apreciado seus talentos, mas ela tinha o melhor público nos jovens filhos. Não há dúvida de que ela era talentosa e —

consciente ou inconscientemente — dedicou-se a cultivar os talentos inatos que os dois filhos pareciam ter. Em 1918, Chaplin se lembrava:

> Se não fosse por minha mãe, duvido que pudesse ter feito sucesso na pantomima. Ela era uma das melhores artistas da pantomima que eu já vi. Podia ficar sentada na janela por horas, olhando as pessoas na rua e ilustrando o que via com as mãos, olhos e expressão facial. E o tempo todo ela disparava rajadas de comentários, uma observação atrás da outra. E foi assistindo a minha mãe e a ouvindo que aprendi não só como expressar as emoções com as mãos e com o rosto, mas também a observar e a estudar as pessoas.
>
> Ela era quase fantástica em suas observações. Por exemplo, se visse Bill Smith descendo a rua pela manhã, eu a ouviria dizer: "Lá vai Bill Smith. Ele está arrastando os pés e seus sapatos foram lustrados. Ele parece bravo, e aposto que brigou com a mulher e saiu sem tomar o café da manhã. Com certeza! Lá vai ele na padaria tomar um café e comer um pãozinho!"
>
> Naquele mesmo dia, eu inevitavelmente ficaria sabendo que Bill Smith tinha brigado com a mulher.[37]

Ele prestou uma homenagem tocante à mãe em uma declaração anterior à imprensa, uma "autobiografia" publicada pela *Photoplay* em 1915: "Parece-me que minha mãe foi a mulher mais esplêndida que conheci... Conheci muitas pessoas andando pelo mundo, mas nunca uma mulher mais refinada que minha mãe. Se alcancei alguma coisa na vida, devo isso a ela".

Logo depois do sexto aniversário de Charlie, a situação da família entrou em crise. Hannah ficou doente — a enfermidade não é certa, mas Chaplin se lembra de que ela tinha fortes dores de cabeça. Em 29 de junho de 1895, ela foi admitida na Lambeth Infirmary, onde ficou até o fim de julho. Em 1º de julho, Sydney foi levado para a Lambeth Workhouse.[38] Quatro dias depois, ele foi colocado na West Norwood Schools, que acolhia as crianças pobres de Lambeth. Considerando a Lei dos Pobres, Norwood era bom o bastante. Ficava na descida de uma colina, com jardins gramados à frente, nas cercanias de Croydon e Streatham, que naquela época ainda eram áreas rurais. O edifício, onde Sydney dividia o dormitório com outros 35 meninos com idades entre nove e dezesseis anos, tinha sido construído somente dez anos antes. Havia uma piscina aquecida com caldeiras a vapor, e as crianças não usavam uniformes. Embaixo de cada cama havia um cesto de vime no qual as crianças podiam guardar suas roupas durante a noite. Cada criança tinha sua própria toalha, escova e pente, mas uma inspeção realizada um ou dois anos depois da estada de Sydney verificou que

"somente alguns deles receberam escovas de dentes". Sydney ficou em Norwood até 17 de setembro. Ele teve sorte em não continuar lá depois do outono, pois os inspetores estavam seriamente preocupados com a inadequação do aquecimento do local. Estranhamente, quando Sydney foi dispensado, deixaram-no aos cuidados do padrasto, então, talvez Hannah ainda não tivesse se recuperado o bastante para tomar conta dos garotos.[39]

No caso de Charlie, os Hodges — com quem ele tinha relação por causa do primeiro casamento da avó (Hill) — vieram em seu socorro e ele foi alojado na York Road, 164, junto com John George Hodges, filho de Joseph Hodges (dono da casa onde Charles e Hannah se casaram) e sobrinho do infeliz Henry Lamphee Hodges, que caiu do ônibus. Como era de se esperar, ele tinha a mesma profissão do falecido tio: era mestre pintor de cartazes. John George colocou Charlie na Addington Road Schools, junto com seu próprio filho, que era cerca de um ano mais novo (ou menos). Aparentemente, Charlie ficou na escola somente uma semana ou duas: ele nunca chegaria a frequentar um externato por períodos prolongados.[40]

Oito meses depois que Sydney foi dispensado da Norwood Schools, os dois garotos Chaplins experimentariam a vida em instituições de caridade de modo sério. Hannah foi levada novamente ao hospital, e Sydney e Charlie, agora com onze e sete anos, foram admitidos na Casa de Trabalho, "devido à ausência do pai e à doença da mãe"[41]. Charles Chaplin (pai) foi encontrado e apareceu relutante diante do District Relief Committee. De maneira um tanto cruel, ele lhes disse que aceitaria de bom grado levar Charlie, mas não aceitaria a responsabilidade por Sydney, que era filho ilegítimo. O comitê retorquiu; já que ele tinha se casado com a mãe do garoto, agora era legalmente responsável pelo sustento de Sydney. A essa altura, contudo, Hannah interveio para rejeitar a ideia dos garotos viverem com o pai, considerando-a totalmente repugnante, já que ele estava vivendo com outra mulher. Charles não demorou a apontar o adultério dela. Sem dúvida, perturbado pela disputa familiar, o comitê decidiu que era desejável manter os garotos juntos e que a melhor solução era enviá-los à Central London District Poor Law School, em Hanwell. Foi decidido que Chaplin deveria pagar quinze xelins por semana para mantê-los na instituição: "O homem é um cantor de *music hall*, fisicamente apto e em condição de prover o sustento de seus filhos". Em 1º de julho, duas semanas depois de os garotos terem sido transferidos para Hanwell, o Board of Guardians[6] relatou ao Local Government Board[7] que Chaplin tinha concordado com esse acordo. Entretanto, uma coisa era Chaplin consentir, outra diferente era ele pagar. No decorrer do ano, o Board of Guardians recebeu relatórios regulares sobre o não pagamento.

Evidentemente, os meninos não sabiam nada sobre isso. Em 18 de junho de

1896, eles foram conduzidos em uma carroça fechada que entregava pão em domicílio, puxada por cavalos pelas doze milhas até Hanwell, e Chaplin sempre se lembrava com uma nostalgia agradável daquele passeio aventureiro pelo que, na época, era um belo campo. Ele achava que Hanwell era menos sombrio que Norwood, embora não fosse tão moderno. Parte das construções tinha sido adaptada de uma instituição muito mais antiga, enquanto outras eram estruturas de ferro corrugado de um andar. Mas havia uma piscina e grandes áreas de lazer, e o sistema de aquecimento era, no mínimo, eficiente. Em um aspecto Sydney e Charles foram afortunados. Apenas seis ou sete anos antes, Hanwell passara por uma grande reorganização e reforma. Antes disso, a instituição tinha sido notória como um celeiro de contágio de oftalmia: muitas crianças que haviam entrado saudáveis na escola saíram de lá completa ou parcialmente cegas por causa da doença.

Por volta de 1896, tratamentos modernos e o isolamento de crianças doentes tinham freado a propagação da maioria das doenças infectocontagiosas. No entanto, era difícil controlar os insetos, e Charlie teve o azar de ser uma das 35 crianças que contraíram uma infecção cutânea causada por fungos no decorrer daquele ano. Ele guardou recordações amargas do episódio, lembrando-se de que seus cabelos foram rapados e de terem passado iodo em sua cabeça, que depois foi envolta com uma bandana. Sabendo do desprezo das outras crianças pelos que haviam sido infectados, ele evitava cuidadosamente ser visto, privando-se de olhar pela janela do pavilhão do primeiro andar, onde as crianças doentes ficavam confinadas.

A vida na escola era geralmente saudável, com jogos, exercícios, passeios no campo e com ênfase na higiene. A administração era geralmente humana e a comida suficiente (Charlie se lembrava de que Sydney trabalhou na cozinha e conseguia contrabandear pães e manteiga; mas, apesar de todo seu prazer pelos frutos roubados, ele não tinha necessidade de alimentação extra). Os garotos recordavam com um tremor de horror as punições semanais com bengalas ou varas, aplicadas às crianças malfeitoras pelo "Capitão" Hindom, o treinador físico da escola.[42] Uma vez, Charlie se viu injustamente incluído nessa lista de punição: estava usando o lavatório, inocentemente, no momento em que se descobriu que tinham posto fogo em alguns papéis no banheiro; ele foi considerado o incendiário e Hindom lhe desferiu três bengaladas.

A pior parte da vida na instituição era ficar separado de Sydney. As adversidades da infância dos meninos tinham criado um vínculo de entendimento incomum entre eles, que durou por toda a vida. Pouco tempo antes de morrer, em 1916, a tia dos meninos, Kate Mowbray, escreveu:

> Para mim, é estranho que alguém possa escrever sobre Charlie Chaplin sem mencionar seu irmão Sydney. Eles foram

> inseparáveis durante toda a vida, excetuando alguns intervalos em que o destino interveio. Syd, que era quieto, esperto e de temperamento tranquilo, foi pai e mãe para Charlie. Charlie sempre consultava Syd, e Sydney fazia qualquer coisa para poupar Charlie.[43]

De sua parte, Sydney escreveu ao irmão, quase quarenta anos depois de Hanwell: "Esse sempre foi meu apuro infeliz, ou deveria dizer meu feliz apuro? Preocupar-me com a sua proteção. Isso é resultado mais do meu instinto paternal que fraternal...".[44]

Charlie logo seria privado dessa proteção, pelo menos temporariamente. Em novembro de 1896, Sydney foi transferido para o barco de treinamento Exmouth, ancorado em Grays, Essex. O Exmouth era um velho navio de guerra, de madeira, que estivera a serviço em Balaclava e, desde 1876, era usado pelo Metropolitan Asylums Board para o treinamento marítimo de garotos pobres, custeado pelas paróquias e albergues para pobres.[45] As crianças vinham de todas as partes de Londres, e o comitê selecionava muito bem os ingressantes. Logicamente, havia alguma dificuldade em manter todos os seiscentos meninos, já que "naturalmente havia uma falta de inclinação por parte das várias autoridades escolares em deixar ir seus 'melhores' garotos".[46] Eles podiam ser selecionados quando completavam doze anos, e a escolha de Sydney foi um tributo ao seu físico, inteligência e destreza atlética. A vida no Exmouth era dura, porém, variada. A primeira tarefa era aprender a consertar e remendar as próprias roupas, adquirindo, portanto, a destreza manual que todo verdadeiro marinheiro exibe. Eles também aprendiam a lavar suas roupas e a manter seus armários (um para cada rapaz) e o conteúdo deles em boas condições e em ordem. Cada garoto tinha sua própria rede de dormir, que era esmeradamente guardada durante o dia, deixando o convés livre de qualquer empecilho (como camas).[47] A educação em geral era boa, e os meninos aprendiam marinheiraria (parte prática da arte de navegar), artilharia e primeiros socorros. Sydney tiraria proveito da ênfase curricular em ginástica e bandas: tornou-se corneteiro. Ele deixou o Exmouth com memórias suficientemente generosas do navio e do veterano capitão superintendente, Comandante W. S. Bourchier. Anos depois, teve o trabalho de organizar e financiar retiros especiais para jovens marujos.

Os dois meninos ficaram em suas respectivas instituições durante o ano de 1897. Há poucos vestígios de como ou onde Hannah viveu durante esse período, embora a certa altura ela tenha residido na Stockwell Park Road, 133. Enquanto isso, o Southwark Board of Guardians lutava para extrair de Charles Chaplin a contribuição semanal de quinze xelins, que ele tinha concordado em pagar para o sustento dos filhos. O primeiro problema era encontrá-lo — porém, se os

guardiões fossem leitores mais assíduos dos jornais do *music hall*, saberiam que ele ainda estava trabalhando nas províncias e, ocasionalmente, em Londres.[48]

Ainda em 1897, o Dr. Shepherd (o dentista de Nova York com quem Charles tinha desenvolvido uma amizade durante sua turnê americana) visitou Londres e recorda-se de "ter recebido tratamento real" durante a estada de três meses, não só por parte de Charles, mas também de seu irmão Spencer e do pai, também chamado Spencer. Quando o Dr. Shepherd deixou Londres, eles o presentearam com várias peças do teatro Doulton, produzidas localmente e relativamente caras para a época. Evidentemente, Charles não tinha problemas financeiros nesse período.[49]

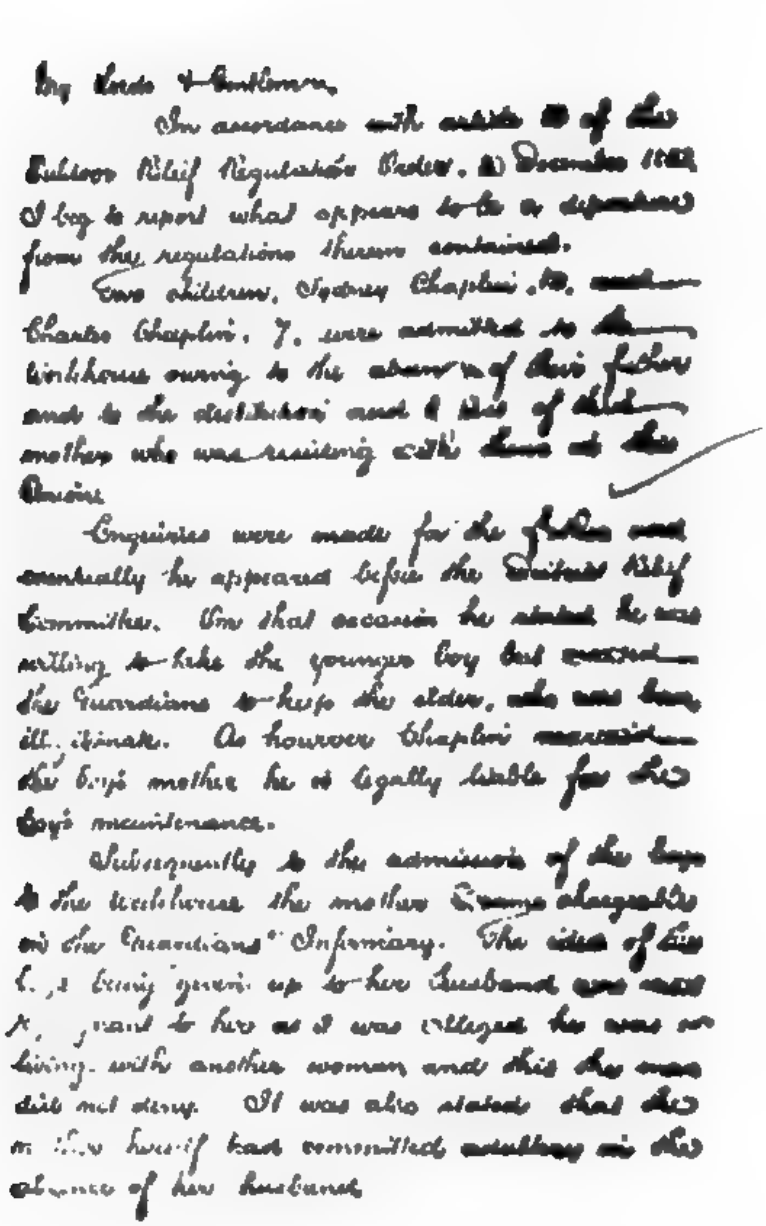
Logo após a visita do Dr. Shepherd, o pai de Charles faleceu. O testamento, aberto uma semana depois de sua morte, em 29 de maio de 1897, continha uma provisão curiosa, exigindo:

> que meu filho, Charles Chaplin, tome conta dos negócios do The Davenport Arms, na Radnor Place, Paddington, por um período de 12 meses, tempo em que deve encontrar uma casa para a Sra. Machell. Ao final desse prazo, o negócio deve ser vendido e os rendimentos igualmente divididos entre meus filhos, se não for possível um acordo amigável entre eles.[50]

A intenção do avô de Chaplin pode ter sido introduzir alguma estabilidade na vida do seu, inegavelmente, imprestável filho. Se essa era a intenção, no entanto, ela foi frustrada, porque Charles, usando alguma falha técnica no testamento, conseguiu escapar da responsabilidade pelo bar do pai e pela misteriosa Sra. Machell.

O Southwark Board of Guardians, por outro lado, não podia permitir que ele escapasse das responsabilidades familiares. Depois de mais de um ano sem ter pagado nem um centavo da contribuição acordada previamente[51], os guardiões requereram um mandado contra Charles, por negligenciar o sustento dos filhos, e ofereceram uma recompensa de uma libra por informações que levassem à sua prisão. Felizmente, parece que entre Charles e o irmão Spencer, oito anos mais velho que ele, havia o mesmo tipo de laço que unia seus próprios filhos. Spencer interveio fazendo os pagamentos atrasados — que somavam a considerável quantia de 44 libras e 7 xelins, evitando, assim, a prisão de Charles.

C Chaplin	✓	3 Your Committee recommend that the Collector be instructed to collect the sum of 15/ per week from Charles Chaplin of 15 Hunters Grove, Fulham, in respect of the maintenance of his two children, Sydney aged 12 and Charles aged 7 about to be sent to Hanwell school Dated this 9th day of June, 1896 C G Hamel On behalf of the Committee



1896 – Excertos das minutas do Southwark Board of Guardians

Os guardiões estavam evidentemente fartos de Charles e, em 11 de novembro de 1897, foi decidido que os dois garotos deveriam voltar aos cuidados do pai dentro de quatorze dias. Mais uma vez, o problema foi encontrá-lo. Em 16 de novembro, o oficial escreveu ao paciente Spencer:

> Estimado senhor,
> Consideraria um favor se o senhor informasse seu irmão Charles Chaplin que os guardiões desejam desincumbir-se da guarda das crianças Sydney e Charles em 14 dias a contar desta data: sou

compelido a escrever-lhe, pois ignoro o endereço dele.[52]

Evidentemente, Spencer não queria ou não podia ajudar dessa vez e, mais uma vez, os guardiões emitiram um mandado de prisão contra Charles, dois dias antes do Natal. Um cidadão chamado Charles Creasy complementou o seu orçamento natalino, informando o paradeiro do pobre Charles e reclamando a recompensa de uma libra. Chaplin foi preso no começo de janeiro em Leicester, onde ele dividia o estrelato com os filmes de "Beograph", no New Empire Theatre of Varieties.[53] Dessa vez, ele pagou imediatamente a quantia pendente — 5 libras, 6 xelins e 3 pences—, mas passou a responsabilidade futura para Hannah, requerendo que os meninos fossem entregues aos cuidados de sua esposa. Assim, em 18 de janeiro de 1898, Charlie voltou para casa. Ele fora interno da Hanwell Schools por 18 meses. O retorno de Sydney, dois dias depois, completou a reunião familiar.

Charlie mais tarde se recordaria de que eles se mudavam de um quartinho dos fundos para outro: "Era como um jogo de damas: o último movimento foi de volta ao albergue de pobres". No começo do verão, eles estavam morando em um quarto na Farmers Road, 10, uma pequena fileira de casinhas logo atrás do Parque Kennington. Foi daí que, em 22 de julho de 1898, os três cobriram a distância de quase uma milha da Kennington Park Road até o albergue em Lambeth, na Renfrew Road, para novamente se abrigar na misericórdia das autoridades paroquiais locais. Eles ficaram dez dias lá, então, Sydney e Charles — agora com treze e nove anos de idade, respectivamente — foram enviados para a Norwood Schools. Dessa vez, eles ficaram somente duas semanas, pois Hannah anunciou a intenção de pegar os filhos e deixar o albergue. Sydney e Charles foram trazidos de Norwood e, na sexta-feira, 12 de agosto, os três foram dispensados mais uma vez.[54] Isso, no entanto, foi só uma artimanha de Hannah para ver, de novo, os filhos. Charles se lembrava vividamente daquele dia e da alegria de encontrar a mãe nos portões do albergue de manhã cedo. Eles tinham recebido de volta suas roupas, amarrotadas e amassadas depois da desinfecção a vapor obrigatória feita pelas autoridades do albergue. Sem outro lugar para ir, eles passaram o dia no Parque Kennington, um pequeno e sem graça pedaço de terra verde, embora o parque tivesse recentemente recebido uma fonte, feita pelo famoso escultor e ceramista do Doulton, George Tinwoth.

O habilidoso Sydney tinha conseguido poupar nove pences, que eles gastaram com duas xícaras de chá de meio pêni, duzentos gramas de cerejas pretas, bolinhos e um arenque defumado, que dividiram entre si, no parque. Sydney improvisou uma bola com jornal e um cordão, e eles brincaram com ela. Depois de comer, Hannah sentou-se para fazer crochê enquanto eles continuavam a brincar. Finalmente, ela disse que tinham tempo para pegar o chá no albergue, e

eles voltaram para a Kennington Park Road. Charles lembrou que as autoridades do albergue ficaram muito indignadas quando Hannah exigiu que eles fossem readmitidos, pois isso envolvia não somente nova papelada, mas também uma nova desinfecção de suas roupas. Um bônus extra desse dia foi que Sydney e Charles puderam ficar na Casa de Trabalho durante o fim de semana, passando mais tempo com a mãe. Na segunda-feira, eles foram enviados para Norwood Schools.

A aventura que Hannah tinha tramado para eles permaneceu como uma alegre memória em seus filhos até o fim de suas vidas.[55] Ironicamente, a coragem para levar a cabo essa traquinagem, provavelmente, já era um sinal de sua crescente instabilidade mental. Em 6 de setembro, apenas três semanas depois do passeio ao Parque Kennington, ela foi transferida para o hospital. O período que passara no albergue tinha debilitado sua condição física: ela estava com dermatite e o corpo estava coberto de contusões. Ninguém se preocupou ou ousou perguntar a causa dos ferimentos; provavelmente, eram resultado de conflitos violentos com outros pacientes, dada a sua condição mental. O médico rabiscou a abreviação "Sif." no canto do formulário que registrava a condição física de Hannah na admissão, sugerindo a possibilidade de que ela tivesse sífilis no terceiro estágio, e que essa talvez fosse a causa de seu estado. Não há outras evidências para apoiar essa conjetura, embora, no final de sua vida, Chaplin estivesse aparentemente fascinado pela doença e com medo dela. Hannah foi admitida no Cane Hill Asylum, e os médicos relataram:

> Tem apresentado maneiras muito estranhas — ora insultante e turbulenta, ora usando termos afáveis. Foi confinada na cela acolchoada repetidamente por causa de surtos de violência: ela atirou uma caneca em outro paciente, canta e fala incoerentemente. Hoje de manhã queixou-se de dor de cabeça e estava confusa, deprimida e chorando, não conseguindo dar nenhuma informação confiável. Perguntou se vai morrer. Declarou que pertence à congregação Christ Church [Igreja da Inglaterra], diz que está aqui em missão pelo Senhor e que quer ir embora do mundo.[56]

Em sua admissão no hospital, Hannah informou sua ocupação como "maquinista", então, talvez ela ainda sustentasse a família costurando enquanto estavam em Farmers Road. Deu o nome de "Lily", mas as autoridades do albergue corrigiram para Hannah Harriett. Como uma verdadeira atriz, ela teve a presença de espírito de dizer que tinha 28 anos: sua idade real naquela época era pouco mais de 33 anos.

Depois que Hannah e os filhos foram readmitidos no albergue em julho, o

Board of Guardians voltou a procurar por Charles Chaplin (pai). Ele agora vivia na Kennington Road, 289,[57] apenas a alguns minutos do *pub* de Spencer, o Queen's Head, na esquina da Broad Street com a Vauxhall Walk. Duas semanas depois de ela ser transferida para o sanatório, Sydney e Charlie foram liberados da Norwood Schools aos cuidados do pai.

Quando foram levados para a casa do pai — de novo em uma carroça fechada que entregava pão em domicílio, Charles se recordava de só ter visto o pai duas vezes: uma vez no palco do Canterbury Music Hall, em Westminster Bridge Road; na outra vez, Charles, na verdade, se dirigiu a ele quando estavam na rua da casa em Kennington Road. Nessa ocasião, o pai estava acompanhado pela mulher com quem ainda vivia e que Charles identifica, em sua autobiografia, simplesmente como "Louise". O número 289 da Kennington Road era, e ainda é, uma grande casa avarandada do final do período georgiano, com um pequeno jardim na frente. Charles Chaplin (pai) ocupava os dois quartos do primeiro andar, com Louise e o filho deles, de quatro anos (outro meio-irmão para Charlie). A chegada dos meninos não podia ser conveniente. Na verdade, Sydney e Charles viveram com o pai menos de dois meses, que claramente pareceram anos para ambos. Louise era azeda e ressentida, e implicou particularmente com Sydney (que uma vez se vingou dela, ameaçando-a com um afiado abotoador — instrumento antigo para abotoar). Quando ela bebia demais, ficava ainda mais rabugenta. Mesmo assim, Chaplin sentia certa simpatia por ela. Já tinha sido bonita e tinha olhos de corça tristes; Chaplin sentia que ela e seu pai estavam verdadeiramente apaixonados. A vida com o pai não podia mesmo ser fácil. Ele estava bebendo muito e raramente chegava sóbrio em casa. Houve momentos em que era atencioso e encantador, cheio de histórias divertidas sobre os *music halls*. Porém, o que mais Charlie lembrava eram as brigas do pai e Louise, e as ocasiões em que ele próprio fora trancado do lado de fora da casa. Uma dessas ocasiões levou a uma visita da Society for the Prevention of Cruelty to Children [Sociedade para a Prevenção de Crueldade contras Crianças].

Enquanto isso, Hannah tinha períodos de melhora da enfermidade. Em 12 de novembro de 1898, ela foi liberada do Cane Hill Asylum[58] e, logo depois, se reuniu mais uma vez aos filhos, na Kennington Road, 289. Os três se mudaram para um quarto na Methley Street, 39, atrás da fábrica de picles, que espalhava um cheiro acre por toda a vizinhança. A casa deles era perto de um matadouro, e Chaplin se recordava do horror que sentiu quando descobriu que uma alegre perseguição a um carneiro fugitivo terminaria em tragédia e no assassinato do alegre bichinho.

Apesar disso, a vida na Methley Street não parece ter sido muito desconfortável. Charles Chaplin (pai) contribuía ocasionalmente com o sustento dos filhos, provavelmente para se assegurar de que eles não iriam perturbar sua

duvidosa harmonia na Kennington Road. Hannah tinha voltado a frequentar a igreja e a costurar, cosendo blusas já cortadas para uma camisaria. Ela recebia um xelim e meio pêni por cada uma — lembrança que talvez tenha inspirado a descrição da mãe da heroína das versões iniciais do roteiro de *Luzes da ribalta,* caracterizada como uma mulher exaurida, mas ainda bonita, curvada sobre uma máquina de costura em um sótão. A essa altura, Sydney conseguira um emprego como mensageiro de telegramas, no Strand Post Office. Louise tinha mandado Charlie de volta para a Kennington Road Schools, por insistência do Board of Guardians. Ele não gostou muito e, no fim da vida, reclamava sobre o fracasso de muitos professores em instigar a imaginação dos alunos. Seu último dia lá foi uma sexta-feira, 25 de novembro de 1898.[59]

Charlie iria se tornar um artista profissional. Em suas primeiras entrevistas, de vez em quando, fazia relatos românticos sobre como foi descoberto por William Jackson, o fundador da trupe *Oito Rapazes de Lancashire*:

> Um dia eu estava imitando os trejeitos dos árabes – tão comuns nas ruas de Londres – quando vi um homem me observando intensamente. Eu o ouvi dizer: "O garoto é um ator nato!", e depois ele me perguntou: "Você quer ser ator?". Eu mal sabia o que era um ator naquele tempo, embora minha mãe e meu pai estivessem no palco do *music hall* há anos. Porém, qualquer coisa que prometesse trabalho e a recompensa pelo trabalho era uma maneira de sair do buraco onde eu estava, e era muito bem-vindo. Eu acedi à tentação e alguns dias depois estava fazendo minhas apresentações nos subúrbios de Londres, junto com uma trupe de artistas do teatro de variedades conhecida como *Oito Rapazes de Lancashire*.[60]

Esse era o tipo de história que os repórteres e os leitores dos anos 1920 adoravam. Em sua autobiografia, Charles explicou que seu pai conhecia o Sr. Jackson e o convenceu a levar o filho — versão mais mundana e crível. Hannah foi convencida: o acordo rezava que Charlie receberia alojamento e alimentação durante a turnê, e ela receberia meia coroa por semana. William Jackson e a esposa, evidentemente, eram pessoas a quem ela podia confiar o filho. Eles eram católicos devotos. Permitiam que os próprios filhos se apresentassem com a trupe e se provaram conscienciosos sobre mandar as crianças para a escola nas cidades por onde a trupe passasse — embora Charlie soubesse bem que essas visitas semanais não ajudavam muito a sua educação. O costume menos simpático do Sr. Jackson era apertar as bochechas dos garotos antes de entrarem em cena, se estivessem pálidos — ele gostava de se gabar de não usarem maquiagem, já que os rostos eram naturalmente rosados. O escritor de um jornal

de teatro, *The Magnet*,[61] descreveu o número, na época que Chaplin fazia parte da trupe:

> A trupe *Oito Rapazes de Lancashire* apresenta um número jovial e brilhante, com uma pitada de "pimenta". Não poderíamos elogiar o bastante esse número. O Sr. William Jackson apresenta ao público oito rapazes perfeitamente treinados, que trazem ao público a melhor apresentação de sapateado que se pode imaginar. O número é muito bom, porque foge do comum e mergulha profundamente no mar da novidade. Os rapazes de Lancashire são finos exemplares de rapazes e parecem ainda mais pitorescos em seus encantadores trajes "do continente": de fato, eles são tão úteis quanto decorativos e nos brindam com os dez minutos mais agradáveis de entretenimento. O chefe da trupe é William Jackson, a quem entrevistamos recentemente. O Sr. Jackson iniciou a carreira alguns anos atrás em Liverpool, onde adquiriu um vasto conhecimento de dança. Segundo me disse, foi aconselhado a seguir profissionalmente com a atividade, então, desistiu do trabalho como escultor e se dedicou ao palco. [Chaplin, no entanto, entendia que Jackson tinha sido professor.]

O Sr. Jackson disse ao repórter que os rapazes...

> fizeram sua primeira apresentação em Blackpool, alcançando grande sucesso e, em seguida, percorreram os principais teatros das províncias. Sabe, o número era bem novo e cativante... E nós estamos sempre tentando incrementar o show. Depois disso, fizemos pantomima no Newcastle Grand, e novamente de modo bastante satisfatório... Depois desse espetáculo, levei os garotos para Londres e eles se apresentaram no *Gatti's* (Westminster Bridge Road), em outros teatros em seguida, e também o Moss e a turnê pelo Thornton.

Perguntado se algum de seus filhos se apresentava no show, ele respondeu: "Sim, dois deles estão incluídos no número; os outros seis são alunos. Eu supervisiono o treinamento deles pessoalmente, e minha esposa ajuda bastante". Aqui, mais uma vez, a memória de Chaplin difere ligeiramente: ele acreditava que quatro dos rapazes eram filhos de Jackson, embora um deles fosse uma garota que usava um corte de cabelo masculino. De qualquer maneira, o correspondente do *Magnet* concluiu:

> Os *Oitos Rapazes de Lancashire* são moços muito encantadores,

> bem cuidados, e uma olhadela é suficiente para me convencer de que todos são bem dotados daquilo que é o mais delicioso da juventude — boa saúde e vivacidade. Eles têm tanto interesse em seu trabalho quanto o Sr. e a Sra. Jackson, e o público não precisa temer que seus interesses sejam negligenciados pelos *Oito Rapazes de Lancashire*.

Charlie lembrava que teve de ensaiar seu número de sapateado por seis semanas antes de permitirem que se apresentasse — quase paralisado com pavor de palco. Sua estreia pode ter sido, então, no Theatre Royal, em Manchester, onde a companhia apareceu na pantomima natalina *Babes in the Wood*, que estreou na véspera de Natal. Nesse caso, Charles Chaplin (pai) poderia estar lá para ver os primeiros passos do filho· ele estreou no primeiro fim de semana após o Natal (um feriado local chamado Boxing Day), no Manchester Tivoli. Certamente, Charlie estava trabalhando com a trupe em 9 de janeiro de 1899, quando foi matriculado, pela Sra. Jackson, na Armitage Street School, em Ardwick, Manchester.[62]

O filho mais novo de Jackson, Alfred, um ano mais velho que Charlie, recordava-se do garoto recém-chegado, que não tinha ainda dez anos, sendo contratado:

> Ele vivia com uma tia e com seu irmão Sydney em cima de uma barbearia (hoje, uma loja de tecidos) na Chester Street, à direita da Kennington Road. No começo, ele era muito quieto e, considerando que não vinha de Lancashire, não era um dançarino ruim. Meu primeiro trabalho foi levá-lo para cortar o cabelo, que caía em cachos emaranhados sobre os ombros.
>
> Ele veio ficar conosco na Kennington Road, 167, e dormia comigo no sótão, embaixo das telhas. Enquanto estávamos em Londres, íamos todos a Sancroft Street Schools (defronte a Kennington Cross), e ele começou a ficar mais agradável conforme nos conhecíamos melhor. Era um grande mímico, mas seu coração estava repleto de tragédia. Durante semanas, ele imitou Bransby Williams no *The Old Curiosity Shop*, vestindo uma velha peruca grisalha e cambaleando com uma bengala, até que ficamos cansados dele.[63]

O próprio Charlie tinha lembranças vívidas da sua imitação de Bransby Williams. O Sr. Jackson o tinha visto divertir os outros garotos imitando Bransby em *Death of little Nell*, do show *The Old Curiosity Shop*, e tinha decidido que ele devia apresentar esse número. Mas foi um desastre. Charlie usou o seu costume

normal de rapaz Lancashire, composto de blusa, *knickerbockers* (calções folgados, presos um pouco abaixo dos joelhos), gola de renda e sapatos de dança vermelhos; ele usava também uma bengala de velho, e seu sussurro inaudível no palco irritou o público, que o vaiou. A experiência solo não foi repetida.

Charlie teve, de fato, várias oportunidades de estudar Bransby Williams. Os *Oito Rapazes de Lancashire* conseguiram apresentações nos maiores teatros de Londres e nas províncias, e dividiram o programa com Williams e outros astros da época. Chaplin se lembrava claramente de ter visto Marie Lloyd e de ter observado seu profissionalismo, mas não se recordava de ter visto Dan Leno, com quem dividiu o palco no Tivoli, em abril de 1900, na juventude.

Chaplin conheceu o teatro de variedades no apogeu. Desde a estreia de seu pai, novas organizações cívicas e regulamentos de segurança tinham fechado inúmeros teatros menores e acanhados, e em cada centro urbano abastado surgiam novos Empires e Palaces. Os novos gerentes desses grandes teatros buscavam a respeitabilidade e tinham começado a atrair a sagaz classe média. Os enormes salários pagos aos astros começam a atrair pessoas talentosas do teatro (Bransby Williams e Albert Chevalier, entre eles). Em 1897, Charles Douglas Stuart e A. J. Park, os primeiros historiadores do teatro de variedades, podiam descrever:

> A posição ocupada pelo teatro de variedades hoje é singular e visível por toda parte. Nem o teatro dramático nem a ópera erigiram tantos ou tão suntuosos templos, e nenhum ramo da Arte pode contar com tantos mestres e apoiadores como os que se devotam à causa dessa peculiar forma de entretenimento popular. Mas, se o *music hall* tem um passado brilhante e interessante, tem um futuro ainda mais dourado e atraente.
>
> Manter-se em contato íntimo e solidário com o palpitante coração do povo — como antes, aliás — e colocar-se a seu serviço, enquanto sua esfera de utilidade se estende e engloba os melhores autores em atividade, os melhores artistas e a mais fina inteligência contemporâneos, irá necessariamente produzir resultados ainda melhores e mais brilhantes. O público refinado do século XX poderá, então, apreciar um programa em que os Shakespeares e Henry Irvings do futuro possam trabalhar juntos para glorificar e embelezar — quando, oh, melancólica expectativa! Os autores atuais tiverem se reunido aos seus ancestrais![64]

Os teatros de variedades deviam prover uma escola incomparável de método, técnica e disciplina, até mesmo para um menino de dez anos em uma trupe de

sapateadores. Um número do teatro de variedades devia prender e capturar a atenção da plateia e deixar sua marca em um espaço muito curto de tempo — entre seis e dezesseis minutos. O público não era indulgente, e a concorrência era atroz. O artista de *music hall* não podia confiar em um contexto simpático ou de elogios: Sarah Bernhardt poderia ver seu nome depois dos elefantes de Lockhart no programa do show. Então, cada artista tinha de aprender os segredos de ataque e de estrutura, a necessidade de fazer o show em um *crescendo* — um início, um meio e um final deslumbrante — para conseguir aplausos. Um ou outro tinha de aprender a comandar todo tipo de público, desde uma plateia sonolenta de segunda-feira às multidões de sábado.

O melhor do teatro de variedades era, invariavelmente, baseado em personagens. Havia os excêntricos, como Nellie Wallace ou W. C. Fields (que era famoso dos dois lados do Atlântico como trapaceiro vagabundo), que sempre apresentavam o mesmo personagem, e havia artistas como Marie Lloyd, Albert Chevalier, George Robey ou o próprio Charles Chaplin (pai) que criavam um novo personagem para cada canção. Hetty King, iniciante na carreira naquele tempo, dizia que seu espetáculo "cantava personagens da vida real", e "vida real" era um detalhe muito importante. O público era intensamente suscetível à falsidade, e a comédia tinha de observar suas próprias leis dramatúrgicas e verdade psicológica.

Charlie parece ter feito turnês com os *Oito Rapazes de Lancashire* entre 1899-1900. Os registros da St. Mary The Less School, em Lambeth, revelam que a Sra. Jackson o matriculou ali enquanto os rapazes se apresentavam no Tivoli. Evidentemente, Charles ainda estava com eles no final do ano, quando a temporada das pantomimas começou. Alfred Jackson se recordava: "Charlie nos acompanhou na turnê e representou um dos gatos na pantomima *Cinderela*, no London Hippodrome. Finalmente, ele deixou o Lancashire pelo 'legítimo'.[65] Isso confirma as memórias circunstanciais que o próprio Charlie tinha de *Cinderela*, embora os rapazes de William Jackson não apareçam no programa. Supõe-se que uma peça tão popular fosse anunciada, mas não é de todo surpreendente que não tenha sido nessa ocasião. O elenco de representação de uma pantomima espetacular podia ser enorme naquele tempo, com diversos figurantes e números de especialidades. O Sr. Jackson também pode ter pensado que representar os animais na pantomima era um trabalho menor (embora rentável). A lista do elenco mostra: "Membros do *Princes's Hunting Party, Guests at the Bar, Foreign Ambassadors and their Retinue* etc. etc.". Charlie e os *Rapazes* deviam estar entre os *Et caeterae*.

Inaugurado em janeiro de 1900, o Hippodrome era a última maravilha teatral londrina. O produtor teatral Sir Edward Moss tinha se planejado para oferecer aos londrinos "o melhor espetáculo circense do mundo, combinado a elaborados espetáculos, impossíveis de serem realizados em outro teatro". A construção era

a obra-prima de um gênio da arquitetura teatral, Frank Matcham. O centro desse palácio de mármore, mosaico, dourado e terracota era a grande arena, que podia ser inundada por 450 mil litros de água ou ser convertida em um palco seco em apenas dezesseis segundos, levantando-se as plataformas do fundo do lago artificial. Para os números com animais, grades tremeluzentes podiam ser abertas automaticamente, em instantes, em volta de toda a arena. Nos primeiros anos, o Hippodrome apresentou uma combinação única de números de variedade, circo e espetáculos aquáticos. Conforme o tempo passou, foram construídos assentos sobre a arena, dando lugar a um estilo mais convencional de teatro.

Há uma lenda persistente, porém, improvável, de que Charlie foi um figurante em *Giddy Ostend,* a primeira produção do Hippodrome, que estreou em 15 de janeiro de 1900. Naquela época, os *Oito Rapazes de Lancashire* estavam encenando *Simbad, o Marujo,* no Alexandria, em Stoke Newington. O show *Cinderela* do Hippodrome, produzido por Frank Parker e que teve temporada da véspera de Natal de 1900 até 13 de abril de 1901, era mais parecido com um dos ricos espetáculos de balé do Alhambra e do Empire. A primeira parte do programa era composta por onze números de variedades, incluindo: *As focas e os leões marinhos do Capitão Woodward*, *Os elefantes de Lockhart*, *Os cômicos pôneis adestrados de Leon Morris*, a *Trupe de bailarinos russos Aquamarinoff*, números equestres, trapezistas, Capitão Kettle e Stepson (acrobatas cômicos) e "*Gobert, Belling e Filpe*, *os famosos grotescos do continente*". O nono número no programa era o *Phono-Bio-Tableaux*, de Gibbons, uma tentativa inicial de combinar som com imagens em movimento. *Cinderela* era talvez mais um conto de fadas que uma pantomima convencional. Foi escrita por W. H. Risque, com música de George Jacobi (ex-diretor musical do Alhambra) e coreografado por Will Bishop. Havia cinco cenários e um ato aquático. O cenário da bola era tão elaborado que, mesmo com o maquinário do Hippodrome, eram necessários vários minutos para ficar pronto. Os gatos e cães providenciados pelos *Rapazes de Lancashire*, provavelmente, apareceram na cena *The Baron Kitchen*.

O personagem Buttons foi encenado pelo palhaço espanhol Marceline (1873-1927), que se apresentava regularmente no Hippodrome durante quatro anos, primeiro anunciado como *Continental Auguste* e depois como *O Bufão* Esse jovem artista causou uma profunda impressão em Chaplin, então com onze anos, como ele mesmo descreveria depois na autobiografia. Parece razoável supor que o contato profissional e a observação próxima do trabalho de Marceline tenham influenciado as concepções posteriores de Chaplin sobre a comédia. Há uma qualidade distintamente "chaplinesca" nas fotos que restaram do rosto pequeno de olhos brilhantes que nos encara — às vezes zombeteiro, outras, demoníaco. O cabelo e o nariz de Marceline eram vermelhos. Ele nunca falava no palco: "entendia-se o que queria mais claramente observando-o do que se ele berrasse

no alto-falante".[66] Todavia, empregava um repertório de assobios (talvez uma inspiração para o assobio de *Luzes da cidade*). Seu traje característico era um fraque pequeno demais, preso na frente por um cordão, um colete branco e uma grande gravata borboleta. As calças, grotescamente grandes, foram copiadas de maneira quase idêntica por Chaplin para seu ato musical com Buster Keaton, no filme *Luzes da ribalta*. Abaixo das enormes calças, os pés virados para fora de Marceline calçavam sapatos grandes demais e com o bico arrebitado. Por cima desse conjunto, vinha uma cartola ornamentada, que era foco das emoções de Marceline: em momentos de raiva, ele a espancava com fúria, mas, instantes depois, a tratava com respeito e afeição. Um acrobata excepcional, Marceline saltava por cima de uma fila de oito homens, ajeitando-os na posição certa, com atenção exagerada. W. McQueen-Pope resume o personagem cômico:

> O que ele queria era sempre interferir, sendo uma fonte de problemas para os outros e, eventualmente, para si mesmo... Ele também trabalhava com a ilusão de que era um organizador nato. Se o tapete usado pelos acrobatas estivesse sendo recolhido, ele corria para ajudar. Trabalhava como um castor, mandando em todo mundo, criando o mais profundo caos e acabava sendo escorraçado, enrolado no tapete, lutando para se libertar.[67]

Um esquete apresentado por Marceline em sua temporada no Hippodrome, em 1900, bem podia ser o enredo de uma comédia de curta-metragem dos primórdios do cinema:

> Marceline e seu irmão, o palhaço, recebem de presente uma maravilhosa estátua de mármore. Ao virar uma manivela, a estátua assume posições surpreendentes, uma das quais deixa Marceline realmente comovido. O irmão de Marceline resolve que eles precisam tirar "muitas, muitas fotografias" e deixa o irmão encarregado enquanto sai para buscar um fotógrafo. Ele lhe diz que tire o pó da estátua, e a aproximação nervosa de Marceline com um espanador de pó é muito cômica.
> A confiança de Marceline vai aumentando conforme tira o pó, e coloca a estátua em várias "posições novas", até que ela finalmente se quebra. Receoso de contar ao irmão, ele se enrola em um lençol, coloca o capacete da estátua (ao contrário) e empunha a espada e o escudo. Entretanto, Marceline não é cuidadoso o bastante com o lençol e é descoberto pelo irmão, depois de algumas imitações das posições da estátua.[68]

Em sua autobiografia, Chaplin relembra como Marceline se empoleirava em um banquinho de acampamento sobre a arena inundada, no espetáculo *Cinderela,* e pescava, com uma vara, as garotas do coro que haviam desaparecido nas águas, antecipando os musicais de Busby Berkely, anos depois. Como isca, ele usava colares e braceletes de diamantes. Há algo perfeitamente "chaplinesco" na impertinência de pescar na espetacular arena do Hippodrome, como também no pequeno *poodle* que imitava cada movimento de Marceline na pantomima. Depois de breves anos de glória no Hippodrome londrino, Marceline caiu na obscuridade e cometeu suicídio, em 1927, aos 54 anos.

Chaplin também tinha na memória que *Cinderela* fora sua primeira improvisação cômica, no papel de um gato que tem o privilégio de derrubar Marceline na cena da cozinha. Em uma das matinês infantis, ele introduziu alguns movimentos cômicos não felinos, farejando como um cachorro e levantando a perna "traseira" no proscênio. Nas contas de Chaplin, os risos eram gratificantes, mas as repetições eram estritamente proibidas. Naqueles dias, Lord Chamberlain[8] estava sempre alerta contra qualquer impropriedade nas apresentações do teatro de variedades.

A explicação de Chaplin para deixar a trupe foi que William Jackson se cansou de Hannah, comportando-se como uma "mãe de miss" e repetindo sempre que o filho parecia doente. Se isso é verdade, seria mais provável que tivesse acontecido durante a demorada temporada no Hippodrome de Londres. Talvez haja alguma razão nas queixas de Hannah. Em 1912, Chaplin, então brilhando na companhia de Karno, contou a um repórter de Winnipeg[69]:

> Aqueles dias foram duros. Às vezes, quase pegávamos no sono no palco, mas lançando um olhar para Jackson nos bastidores, podíamos vê-lo fazendo caretas extraordinárias, mostrando os dentes, apontando para o rosto e se contorcendo, indicando que ele queria que a gente criasse coragem e sorrisse. Nós respondíamos de pronto, mas logo o sorriso desvanecia de novo, até olharmos novamente para Jackson. Éramos apenas crianças, e não tínhamos aprendido a arte de fazer brotar energia de um estado de indiferença. Mas foi um bom treinamento, moldando-nos para o trabalho duro que teríamos antes que a deusa do sucesso começasse a distribuir suas bênçãos.

Apesar das caretas de Jackson e de seu modo de "massagear" as pequenas bochechas dos guris, Chaplin guarda dele uma memória estranhamente grata. Em 1931, quando estava em Paris, ele reencontrou os Jacksons — William e o filho Alfred. O velho homem tinha os seus oitenta anos, mas estava em muito boa forma. Chaplin se comoveu quando ele lhe disse: "Sabe, Charlie, a memória

mais notável que eu tenho de você quando menino é a sua generosidade".

A vida de Hannah, como de costume, não foi fácil durante as frequentes ausências do filho. O pai dela, o avô Hill, estava com sessenta anos e não passava bem desde que a avó o deixara. A gota e o reumatismo não o deixavam trabalhar no remendo dos calçados e, durante alguns anos, ele se mudou com tanta frequência quanto a filha. Em julho de 1899, ele se tornou sem-teto e se mudou para o quartinho de Hannah na Methley Street. Depois de cinco dias, foi admitido no Lambeth Infirmary e, depois disso, passou um mês ou mais no albergue. A volta do avô Hill em suas vidas pode ter tido compensações. Charlie se lembrava de que, no período em que estava internado, ele trabalhava na cozinha e conseguia passar caixas de ovos roubados ao seu nervoso neto que tinha vindo fazer uma visita.

Enquanto Charlie representava em *Cinderela*, Sydney decidiu ir para o mar, aproveitando as qualificações que tinha adquirido a bordo do Exmouth. Ele só tinha dezesseis anos, e parece que precisou acrescentar três anos à sua idade para poder melhorar as chances: durante toda sua carreira no mar, os documentos dele mostram a data de nascimento como 1882, em vez de 1885. Em 6 de abril de 1901, ele se juntou ao SS Norman, da companhia Union Castle Mail Steamship, embarcando na rota de correio do Cabo. Ele foi designado assistente de camareiro e componente da banda de música, devido à sua aptidão para tocar clarim. Fez sete viagens ao todo e, depois de cada uma delas, teve o trabalho e a conduta registrados em seu *Continuous Certificate of Discharge* [Certificado de Dispensa] como "Muito bom".[70] Durante a vida, Sydney parece ter aplicado o mesmo fervor atencioso a tudo o que fazia. Mais de trinta anos depois da primeira viagem, ele se recordava:

> Quando saí em minha primeira viagem, eu tinha dezessete anos, e eles me colocaram para esfregar uma escada que levava ao porão do navio, só usada para descer garrafas vazias e resíduos do navio. A escada estava absolutamente preta de sujeira. Com a ajuda de areia de praia e pedra mole, consegui deixar aquela escada tão branca que você poderia fazer suas refeições ali. O capitão notou meu trabalho e me chamou, para dizer que ele era capitão de navio há dezenove anos e nunca tinha visto aquela escada tão limpa. Ele me deu os parabéns e me disse que, se eu fosse sempre tão cuidadoso com o meu trabalho, estava destinado a ter sucesso na vida. Eu nunca me esqueci dessa lição e do elogio do capitão.

Logicamente, esse esforço também trouxe resultados imediatos. Quando o mestre do Norman se transferiu para o Kinfairns Castle, Sydney foi engajado em quatro viagens sucessivas no navio.

Antes de sair para o mar, Sydney enviou uma libra e quinze xelins do seu primeiro salário para a mãe.[71] O oficial que fez o registro no *Seaman's Allotment Note* [Apontamento de Divisão de Marujo Embarcado] indicou o nome como "Annie" — sem dúvida, uma interpretação errônea causada pela pronúncia fraca dos sons aspirados da fala londrina.[72] Foi, aparentemente, graças a essa pequena fortuna que Hannah e Charlie melhoraram as condições de moradia, mudando-se para um dois-quartos em cima da barbearia, na Chester Street, provavelmente o mesmo local que sua tia Kate alugara antes. Deve ter sido o número 14, onde Frederick Clarke mantinha a única barbearia da rua. A Chester Street (hoje, Chester Way) fica à direita da Kennington Road, muito perto da casa onde os garotos viveram com Charles e Louise. As lembranças de Chaplin da Chester Street ainda estavam vívidas em 1943, quando ele fez uma transmissão transatlântica para a Inglaterra, pois ele ainda se lembrava dos nomes dos donos das lojas: Edward Ash, da mercearia, no número 118; Francis William Healey, o verdureiro; e do outro lado da rua, no número 225, Jethro Waghorn, que tinha comprado o açougue.

O pai de Chaplin estava morrendo. Ele só tinha 37 anos, mas a saúde ficou debilitada pela bebida; tinha cirrose e hidropisia.[73] Quando ele inevitavelmente sucumbiu, o *The Era* escreveu: "nossos leitores irão lastimar, mas não vão se surpreender com a morte do pobre Charles Chaplin, o famoso mímico e comediante do teatro de variedades. Nos últimos anos, o pobre Chaplin não teve muita sorte e, nós receamos, nem tampouco bons contratos...". Sua última apresentação registrada foi em setembro de 1900, no Granville Theatre of Varieties, Walham Green, construído por Frank Matcham, dois anos antes, como "teste" para os grandes comediantes Dan Leno e Herbert Campbell. Charlie se lembrava de ter ficado chocado com a aparência do pai quando o encontrou, algumas semanas antes de sua morte, no The Three Stags, um *pub* na ponta norte da Kennington Road. Ele ficou impressionado pelo pai parecer estar muito feliz em vê-lo e, pela primeira vez na vida, o abraçou e lhe deu um beijo. No final da vida, ele também se aproximou de Hannah. Quando foi levado para o Hospital St. Thomas, em 19 de abril, ele morava na Golden Place, 16, uma travessa de casas pobres perto da Chester Street. Como informante da certidão de óbito do marido, Hannah forneceu esse mesmo endereço como sendo seu.

Charles morreu em 9 de maio de 1901. Hannah, logicamente, não tinha dinheiro para o funeral, e as autoridades paroquiais de Lambeth, provavelmente instigadas pelo hospital, garantiram uma sepultura para pobres no cemitério em Tooting. Hannah propôs pedirem ao *Variety Artists' Benevolent Fund* [Fundo de Caridade para Artistas do Teatro de Variedades] recursos para os outros custos do funeral: ela sem dúvida recorreu a Albert Mummery, que dividia o número 34 com seu parente Thomas Alfred Mummery, fabricante de tonéis de vinho. No

entanto, a família Chaplin se opôs que a instituição custeasse o funeral. Felizmente, seu irmão Albert, que tinha se saído bem na África do Sul, estava em Londres. O *The Era* relatou:

> O pobre Charles Chaplin foi enterrado em Tooting na segunda-feira [13 de maio de 1901], ao meio-dia e meia. Compareceram ao enterro a viúva e seu único filho, irmão, irmã e cunhada. O Sr. e a Sra. Clarke também compareceram, além do Sr. R. Voss, cantor, e do Sr. Fredericks, da *De Voy, Hurst and Fredericks*. O caixão era de carvalho polido. As despesas do funeral foram custeadas pelo Sr. Albert Chaplin, da África do Sul, irmão do comediante falecido.

Depois do enterro, Chaplin se lembrava dos Chaplins terem ido almoçar em um dos seus *pubs*, em seguida, deixando Hannah e ele mesmo em casa, com uma despensa vazia e sem nenhuma perspectiva de ser preenchida. Felizmente, Sydney aportou em Southampton em 31 de maio. Seu salário e mais de três libras em gorjetas que ele tinha conseguido juntar asseguraram aos três Chaplins um verão relativamente luxuoso, com arenques, *crumpets*[9], bolo e sorvete, do qual Charlie jamais se esqueceria.

Em 1º de setembro, Sidney voltou ao mar. Dessa vez, ele foi engajado como camareiro, no Haverford, e alistou-se para a viagem de ida e de volta para Nova York. Mas, para o susto da mãe e do irmão, essa viagem durou muito mais do que as três semanas inicialmente planejadas. Sydney parece ter ficado doente e desembarcado em Nova York, tendo de esperar até 5 de outubro para poder pegar outro barco para voltar. Ele se alistou como camareiro no St. Louis, na viagem de volta a Nova York, pelo norte do Atlântico, chegando à Inglaterra em 23 de outubro.[74]

A cronologia do ano e meio seguintes da vida de Charlie Chaplin é um pouco imprecisa; até o próprio Charles admitia que "minhas lembranças desse período vêm e vão". Boa parte de tempo, Hannah e Charlie, às vezes com Sydney, moraram na Pownall Terrace, 3, na Kennington Road, quase em frente à casa onde os garotos moraram com o pai, embora tenha havido intervalos em que eles ficaram com uma das amigas da mãe, uma senhora religiosa chamada Srta. Taylor, ou com outra amiga menos austera, que era sustentada em Stockwell por um velho militar (embora ela ainda conservasse por perto um outro cavalheiro mais novo).

Por alguma razão, Chaplin sempre teve recordações mais vívidas do sótão do Pownall Terrace do que das muitas casas de sua infância. Talvez seja, simplesmente, porque tenha passado mais tempo lá. Em seu retorno triunfal à Inglaterra, em 1921, ele esteve lá uma noite, em uma peregrinação sentimental. O lugar era, então, ocupado por uma mulher que a guerra tinha tornado viúva,

Sra. Reynolds. Ela disse aos repórteres:

> Ele disse: "Muitas foram as vezes em que bati minha cabeça no teto e fui repreendido por fazer barulho". Ele me perguntou onde eu cozinhava, e eu lhe mostrei o fogão. E lhe disse que, se não fosse tão tarde, eu lhe mostraria o sótão. Charlie disse que o conhecia, que tinha se escondido ali muitas vezes e que gostaria de passar a noite ali. Eu lhe respondi que poderia passar até duas, se quisesse, que eu iria para outro lugar.
> Um dos cavalheiros, então, disse: "Não é como o seu hotel, Charlie" e ele respondeu: "Esqueça o meu hotel. Este é o meu antigo quarto, onde eu costumava dormir doze anos atrás (*sic*)". Então eles riram e começaram a conversar e fumar. Ele me perguntou quanto eu pagava de aluguel; eu disse cinco xelins por semana, embora oito anos atrás, quando aluguei o lugar, só custasse meia coroa. Ele disse que pagava três xelins e seis pences quando estava morando lá.[75]

Mais de vinte anos depois, em sua transmissão transatlântica de rádio para a Inglaterra, Chaplin disse:

> Embora tenha saído de Lambeth há 35 anos, ainda me lembro do quarto de cima da Pownall Terrace, onde vivi quando garoto. Sempre me lembrarei de subir e descer aqueles três andares de degraus estreitos para me livrar daquela incômoda água servida. Sim, e o Healey, da mercearia da Chester Street, onde se podia comprar quatorze libras de carvão [pouco mais de seis quilos], um pêni de ervas aromáticas e uma libra [quase meio quilo] de peças de dois pences no açougue da Waghorn; e a mercearia da Ash, onde se comprava um bolo velho de vários tipos por um pêni, com todas as suas surpresas agradáveis e duvidosas.
> Sim, eu voltei e visitei aquele quartinho superior da Pownall Terrace, para onde eu tinha de arrastar os seis quilos de carvão e de onde eu tirava a água servida. Estava tudo lá, a mesma Lambeth que eu tinha deixado, a mesma sordidez e a mesma miséria. Agora, me contaram que o Ponwall Terrace está em ruínas, destruído pelos alemães.
> Lembro das ruas de Lambeth, do New Cut e da Lambeth Walk, da Vauxhall Road. Eram lugares difíceis, e não se pode dizer que fossem banhadas a ouro; no entanto, as pessoas que viviam ali eram feitas de um metal muito bom.

Em um aspecto, Charlie estava mal informado. Não foram os alemães que destruíram Pownall Terrace, mas o desenvolvimento urbano, e não antes de 1966. O lugar ficou abandonado e sem uso por mais de vinte anos.

Depois da infeliz viagem a Nova York, Sydney parece ter permanecido em Londres por mais de dez meses, período em que suas economias devem ter se dissipado. Em 6 de setembro de 1902, ele embarcou no SS Kinfairns Castle, na primeira de quatro viagens do navio do correio. Cada viagem durava sete semanas, com um intervalo de duas semanas em terra. Charlie, que a essa altura tinha desistido completamente da escola, dedicou-se a encontrar modos de ganhar algum dinheiro. Enquanto ainda trazia a braçadeira negra, simbolizando o luto pela morte do pai, ele tentou vender flores nos *pubs* da região de Kennington, com sucesso, porém, apenas temporariamente, já que Hannah não aprovava a iniciativa. Trabalhou como ajudante na barbearia (presumivelmente, para o Sr. Clarke, na Chester Street) e como ajudante na loja de velas. Trabalhou também como ajudante de médico em uma cooperativa chamada Hool and Kinsey-Taylor, na Throgmorton Avenue, 10. Isso deve ter acontecido no início de 1901, porque os médicos se mudaram desse endereço no decorrer do ano.[76] Ele perdeu o emprego porque era muito pequeno para conseguir limpar as janelas, mas os Kinsey-Taylor o empregaram como pajem em sua casa, na Lancaster Gate. Como o próprio Chaplin manifestou, ele poderia ter tido uma longa carreira como mordomo se a Srta. Kinsey-Taylor não o tivesse despedido por vagabundear por aí, improvisando uma corneta dos Alpes com um tubo de descarga. Ele perdeu um emprego junto ao Sr. W. H. Smith quando descobriram que era menor, e durou só um dia em uma fábrica de vidro. Um período com os Strakers, de uma papelaria, alimentando uma enorme prensa Wharfedale parece ter sido um augúrio de suas batalhas contra as máquinas em *Tempos modernos*. Dois trabalhos particularmente estranhos dessa época parecem ter instigado a imaginação dele. A primeira vez que descreveu seus esforços como vendedor de roupas usadas foi em 1916:

> Eu tive a ideia de ganhar algum dinheiro para ajudar os membros da família. Tinha visto os vendedores ambulantes na Petticoat Lane ganhando muito dinheiro, então, revirei a casa inteira, juntando todas as roupas postas de lado que pude encontrar, e corri para a famosa rua, subi em uma caixa e comecei a apregoar minha mercadoria, com aquela voz de menino.
>
> Os pedestres paravam, perplexos, me olhavam por um instante e depois compravam uma peça do meu magro estoque, por piedade. Naquela noite, voltei para casa com um xelim e seis pences, que tinha conseguido durante a tarde. Mesmo sendo tão pouco, aquilo ajudou.[77]

Cinquenta anos depois, sua versão dessa experiência não tinha se alterado substancialmente, com exceção de ter se recordado de que a soma tinha sido só de seis pences, o preço de um par de polainas, que Hannah disse valerem mais. Além disso, em sua autobiografia, Charles mudou o local da aventura de Petticoat Lane (que soava mais pitoresco) para Newington Butts, local mais provável.

Chaplin sempre foi fascinado pelas recordações dos dois escoceses que faziam brinquedos baratos de velhas caixas de sapato, de rolhas de garrafas de vinho, bugigangas e sobras de madeira. Charlie os ajudava no lugar onde trabalhavam, atrás da Kennington Road, e depois começou a vender barcos de brinquedo por sua própria conta. A experiência não durou muito: Hannah não suportou o cheiro da cola e o risco que ela representava enquanto costurava suas blusas. Ele contou a May Reeves, em 1931: "Se eu perdesse tudo na vida e não pudesse mais trabalhar, começaria a fazer brinquedos...Quando eu era criança, fazia pequenos barcos de brinquedos de jornal e os vendia nas ruas para não morrer de fome". A Srta.Reeves acrescentou: "Quantas vezes ele dizia isso: 'se eu perdesse tudo o que tenho na vida...'".[78]

A má sorte ainda não tinha acabado de torpedear os Chaplins. Em 24 de março de 1903, Sydney embarcou na que seria a sua última viagem, no Kinfairns Castle. No começo de maio, Charles ficou sabendo que a mãe estava doente de novo. Ela apresentava uma crescente indiferença, parecendo não se preocupar quando a loja, que a tratava como uma escrava, parou de lhe mandar as camisas e pegou de volta a máquina de costura. Ela começou a negligenciar os cuidados com o quartinho onde viviam. Na terça-feira, 5 de maio, Charlie chegou e outras crianças o avisaram, na porta de casa, que ela tinha enlouquecido. Ele teve de levá-la ao hospital na Renfrew Road e depois, como o parente mais próximo, reportar o caso às autoridades. Charlie só tinha quatroze anos. A certidão médica diz: "Charles Chaplin, filho, Pownall Terrace, Kennington Road, declara que ela fica mencionando pessoas que já morreram, fantasiando que pode vê-los através da janela e fala com pessoas imaginárias, entra nos aposentos de estranhos etc.". A deliciosa diversão de Hannah à janela tinha passado ao terreno da loucura.[79]

Charlie se recordava de ter sido atendido no hospital por um médico gentil e jovem. Provavelmente, era o Dr. M. H. Quarry, que examinou Hannah: "ela é muito barulhenta e incoerente, ora reza, ora prague ja — gritando e chorando. Diz que o chão é o Rio Jordão e que ela não consegue atravessá-lo. Às vezes, é violenta e destrutiva". O oficial da recepção declarou que ela era um perigo para os outros, porque era inclinada a bater nas pessoas. Depois de entrevistar Charlie, ele registrou na documentação de Hannah que não se sabia se algum parente tinha sido afetado por loucura, o que parece confirmar que Hannah conseguiu esconder dos filhos a questão da certificação [de loucura] da avó Hill. Aqui, mais uma vez, a ocupação de Hannah aparece nos seus documentos como maquinista

e, novamente, mesmo sob tais circunstâncias, ela teve a presença de espírito de diminuir cinco anos da idade, que foi registrada como 33 anos. Na verdade, ela beirava os 38 anos.

O Dr. Quarry perguntou a Charlie o que ele iria fazer; aterrorizado pela possibilidade de ser mandado de volta à Norwood, respondeu rapidamente que ia viver com uma tia. Na verdade, há alguma evidência de que ele tenha ficado com a tia Kate durante alguns curtos intervalos; mas, nessa ocasião, ele voltou para o Pownall Terrace, 3, para aguardar a volta de Sydney. A autobiografia descreve eloquentemente a miséria e a angústia desses dias, de como chorou na solidão do desgraçado e, agora, solitário quartinho, e a gentileza da senhoria, que lhe permitiu ficar ali e lhe deu comida quando ele não estava orgulhoso ou tímido demais para pedir. Seis dias depois de dar entrada no hospital, Hannah foi mandada de volta para o Cane Hill Asylum. Dessa vez, ela ficaria lá por quase oito meses.

Sydney voltou à Inglaterra em 9 de maio, mas seu retorno a Londres parece ter sido postergado (Chaplin acreditava que isso aconteceu porque estava voltando da viagem em que Sydney adoeceu, mas isso não é corroborado pelos documentos pessoais do irmão). Enquanto esperava pela volta de Sydney, Charlie se lembra de ter feito amizade com alguns cortadores de lenha, que também trabalhavam nas ruas estreitas perto da Kennington Road. Um deles o convidou para um lugar na galeria do South London Music Hall, na London Road, em Lambeth. O número principal era *Early Birds*, de Fred Karno. Esse foi o primeiro contato de Charles com a companhia em que alcançaria a fama.

Sydney finalmente voltou para casa, e Charlie pôde conversar sobre suas aflições. Eles foram ao Cane Hill visitar Hannah e ficaram chocados com sua aparência doentia. Charlie ficou profundamente perturbado com a reprovação dela: "Se ao menos você tivesse me dado uma xícara de chá naquela tarde, tudo estaria bem agora". Sydney declarou que tinha retornando à casa para sempre. Ele havia economizado dinheiro bastante para os próximos meses e estava determinado a voltar ao palco. Era uma ambição que seu irmão mais novo compartilhava. Muitos anos depois, ele diria ao filho (um terceiro Charles Chaplin):

> Mesmo quando estava no orfanato, quando perambulava pelas ruas tentando achar o que comer para conseguir sobreviver, mesmo nesses dias eu pensava em mim mesmo como o maior ator do mundo. Eu tinha de sentir essa exuberância que vinha da profunda confiança em mim mesmo. Sem isso eu teria sido derrotado.[80]

1. Facts indicating Insanity observed by myself at the time of examination, viz. [illegible]
very noisy and incoherent praying [illegible]
[illegible] - crying [illegible] - [illegible]
[illegible] Jordan and the Cannot [illegible] at [illegible]
Violent and disturbed

2. Other facts (if any) indicating Insanity communicated to me by others. [illegible]
Chaplin Son. I Formally [illegible]
states the Keeps on [illegible] a lot of people
who are dead and [illegible] [illegible]
[illegible] and [illegible]
[illegible] people - [illegible]

Signed, Name [illegible]

Place of Abode [illegible]

Dated this 9th day of [illegible] 1903

1 Name, residence, and occupation [illegible]

1903 –Trecho da *Order for the Reception of a Pauper Lunatic* [Ordem de recebimento de doente mental pobre] referindo-se à Hannah Chaplin, 9 de maio de 1903, incluindo o relato dado ao Dr. Quarry, por Charles Chaplin, então com quatorze anos de idade.

Capítulo 2:
O jovem profissional

Aos onze ou doze anos, enquanto estava em turnê com os rapazes de William Jackson, os *Oito Rapazes de Lancashire*, a ambição de Charlie de ser um astro já tinha nascido. "Eu gostaria de ter sido um comediante infantil — mas isso exigiria coragem para ficar lá, sozinho no palco".[1] Ele planejava um número duplo com outro "Rapaz de Lancashire", Tommy Bristol. O nome seria: "Bristol e Chaplin, os vagabundos milionários". A ideia nunca chegou a se concretizar; porém, mais de uma década depois, Chaplin ficou impressionado ao encontrar Tommy em Nova York, onde ele e um parceiro estavam ganhando trezentos dólares por semana como comediantes.[2]

Bert Herbert, um pequeno comediante do teatro de variedades inglês, lembrava-se de outro projeto dessa época, e há detalhes circunstanciais suficientes em suas reminiscências para lhe dar credibilidade:

> Depois que Charlie deixou os *Oitos Rapazes de Lancashire*, meu tio o levou para a nossa casa (em Thrush Street, Walworth) e perguntou aos meus pais se eles dariam autorização para eu e meu irmão nos juntarmos à turnê, junto com outro garoto, para formar um trio de dança.
>
> Meus pais concordaram, e Charlie assumiu imediatamente suas responsabilidades. Ele era um excelente dançarino e professor, mas receio que nós mais gazeteávamos que dançávamos — tínhamos entre dez e quatorze anos.
>
> Eventualmente, conseguimos treinar seis passos (os seis antigos passos de Lancashire) e conseguimos um teste no Montpellier, em Walworth. Acho que o Sr. Ben Weston era o proprietário naquela época.
>
> Lembro-me de que eu não tinha roupas de palco, e fui com roupas comuns. Charlie e o meu irmão usavam *knickerbockers*; e eu, calças muito compridas que tive de amarrar abaixo do joelho para parecerem calções.
>
> Como Charlie riu quando eu não consegui amarrá-las direito e uma das pernas da calça começou a descer quando comecei a dançar!
>
> Meu tio, então, foi para os Estados Unidos; e, como não tínhamos dinheiro para prosseguir, tivemos de deixar o trio se desmanchar. Era para se chamar "Ted Prince's Nippers".
>
> Perdi contato com Charlie durante algum tempo, mas o

> reencontrei quando ele estava com o Sr. Murray em *Casey Cort* [*sic*] (uma trupe de rapazes).
> Nessa época, Charlie vivia na Munton Road, à direita da New Kent Road, e suponho que frequentava a escola na Rodney Road.
> Ele certamente não era um "moleque de rua". Minha mãe costumava ralhar comigo e com meu irmão, dizendo: "Por que você não é como o pequeno Charlie? Veja como ele é asseado e como se comporta bem".
> É claro que eu podia ter contado à minha mãe que ele era tão levado quanto nós quando ela não estava por perto; mas, você sabe, ele podia fazer aquela cara de inocente a qualquer minuto, sem aviso.
> Ouvi dizer que Charlie sempre foi divertido quando menino, mas eu achava exatamente o oposto. Acho que ele mesmo poderia confirmar o que digo.
> Sua única ambição era ser o vilão da peça. Costumávamos representar na cozinha, e ele sempre queria ser o vilão. Certamente, não era desajeitado, como algumas pessoas sugeriram.
> Ele era um garoto engenhoso. Lembro-me de ir sempre à casa dele na Munton Road e brincar com uma maquininha caça-níqueis feita por ele. Era uma miniatura exata das máquinas que víamos nas feiras e em lugares assim, e funcionava muito bem.[3]

A Munton Road não apareceu em nenhum outro registro como endereço dos Chaplins, mas fica naquele pequeno pedaço de Lambeth e Southwark onde Chaplin passou a infância. Se as recordações de Bert Herbert forem precisas, isso situaria os incidentes em algum ponto próximo do 14º aniversário de Charlie, no início do ano de 1903, quando Benjamin Dent Weston assumiu a gerência do Montpelier Palace, na Montpelier Street, Newington, sucedendo Francis Albert Pinn.[4]

Subitamente, a sorte de Charlie Chaplin mudou. Na verdade, iniciativa e determinação tiveram tanto a ver com essa mudança quanto sorte. Alistar-se em uma agência teatral já bem conhecida — a H. Blackmore, em Bedford Street, Strand — deve ter exigido alguma coragem do tímido e esfarrapado Charlie. Sem dúvida, ele já tinha a aparência, a vivacidade e o charme dos anos vindouros, e causou boa impressão· pouco tempo depois do seu registro, a agencia Blackmore enviou um cartão postal, pedindo que ele fosse até lá ver um emprego. O próprio Sr. Blackmore o recebeu e o enviou ao escritório de Charles Frohman, cujos vastos interesses como produtor de teatro incluíam o

gerenciamento do teatro Duke of York, em Londres. Mais tarde, Frohman também arrendaria o Aldwych e o Globe e, em uma época, teve cinco teatros de Londres sob seu comando. Ele morreu no naufrágio do Lusitânia, em 1915. O gerente de Frohman, C. E. Hamilton, empregou Chaplin imediatamente, para interpretar Billy, o pajem, na turnê da peça *Sherlock Holmes*, de William C. Gillette, que começaria em outubro. Seu salário seria de duas libras e dez xelins por semana. Enquanto isso, o Sr. Hamilton avisou-lhe que havia um provável papel para ele em uma nova peça, *Jim, A Romance of Cockayne*, escrita por H. A. Saintsbury, que faria o papel de Holmes na turnê próxima. Hamilton deu ao garoto um bilhete para ser entregue a Saintsbury, no Green Room Club. Apresentar-se naquele recinto venerável deve ter exigido um bocado do jovem Charlie.

Saintsbury era um profissional dedicado, da antiga escola vitoriana. Nasceu em Chelsea, em 18 de dezembro de 1869, vinha da classe média e foi educado no St. John's College, em Hurstpierpoint. Começou a trabalhar como escriturário no Banco da Inglaterra, mas era irremediavelmente ligado ao palco. Aos dezoito anos, apareceu na nova montagem de *Masks and Faces*, de Charles Reade e Tom Taylor, e, logo depois, se tornou profissional. Excursionou levando tanto o repertório tradicional do melodrama vitoriano —*The Silver King, The Harbour Lights, The Lights o' London, Under the Red Robe* — quanto peças clássicas. Seu grande papel, entretanto, foi Sherlock Holmes. Chaplin achava que ele se parecia com as ilustrações de Sherlock do *Strand Magazine*. Ele representou Holmes durante quase trinta anos, em quase 1400 encenações. As peças e adaptações de sua autoria revelam a veia romantica dele: *The Eleventh Hour, Romance* (sobre Dumas), *The Four Just Men, Anna of the Plains, King of the Huguenots* e *The Cardinal's Collation*.

Saintsbury, claramente, gostou de Charlie à primeira vista e o ajudava de vez em quando. O garoto ficava muito aliviado porque não lhe pediam que interpretasse de primeira, pois ele ainda achava difícil ler. No entanto, Sydney lia as falas para ele e, em três dias, elas estavam absolutamente perfeitas. Os dois irmãos ficaram surpresos e emocionados com sua boa sorte. Sydney disse que foi uma reviravolta na vida deles — e logo se apresentou no escritório de Frohman, tentando conseguir, sem sucesso, um aumento no salário de Charlie.

Chaplin admirava Saintsbury e aprendeu muito sobre o trabalho em teatro nas suas companhias. Ele, por sua vez, encorajava o jovem. Não há dúvida de que, graças ao interesse de Saintsbury, Chaplin geralmente era mencionado no informativo que a companhia enviava ao *The Era*. Infelizmente, *Jim, a Romance of Cockayne* não fez sucesso. Seu autor a descrevera como "uma peça moderna e original", mas, na verdade, ela se parecia com a já batida peça de Jones e Hermans, *The Silver King,* escrita vinte anos antes. O próprio Saintsbury interpretava Royden Carstairs, um jovem aristocrático, dado a inconvenientes

ataques catalépticos. Para seu azar, ele dividia o quarto no sótão com Sammy, um jornaleiro — o papel de Charlie —, e com Jim, uma florista com quem ele dormia em um armário, para manter a decência. A peça era carregada de incidentes dramáticos, coincidências improváveis, um namorado roubado, uma criança perdida há tempos, um assassinato, falsas acusações e uma grande dose de autossacrifício.

Com Sammy, Charlie conseguiu um suculento papel cômico secundário. Sua melhor cena era a de quando ele voltava ao sótão e encontrava um detetive revistando o armário, que era o "quarto" de Jim:

> Sammy: Oi! Você sabia que esse é o quarto de uma moça?
> Detetive: O quê? Esse armário? Venha cá!
> Sammy: Que descarado!
> Detetive: Basta! Entre e feche a porta.
> Sammy: Educado você, não? Convidando alguém para entrar na sua sala de visitas?
> Detetive: Eu sou detetive.
> Sammy: O quê? Um tira? Não conte comigo.
> Detetive: Não vou machucá-lo. Tudo o que eu quero é alguma informação que vai ser um favor para outra pessoa.
> Sammy: Um belo favor! Se um pouquinho de sorte fosse aparecer para qualquer um daqui, não viria através de um tira!
> Detetive: Não seja tolo. Eu deveria ter iniciado a conversa dizendo que já fui da polícia?
> Sammy: Eu já sabia disso. Posso ver suas botas.

A crítica do *The Era* elogiou a peça ("o diálogo é elegante e mordaz, e a estória extraordinariamente interessante"), mas nem os outros críticos nem tampouco o público compartilharam esse entusiasmo. *Jim* estreou no Royal County Theatre, Kingston, em 6 de julho de 1903; na semana seguinte, foi para o Grand Theatre, em Fulham, e encerrou a temporada em 18 de julho.

Charlie, no entanto, conseguiu suas primeiras críticas. Nas da primeira semana do espetáculo, o crítico do *The Era* escreveu: "uma menção deve ser feita ao... Senhor Charlie Chaplin, que, como o jornaleiro Sam, mostrou-se promissor". Ao criticar a atuação em Fulham, o crítico elogiou novamente: "O senhor Charlie Chaplin é notável como o garoto Sammy, o jornaleiro, emprestando a imagem mais realista à figura do árabe que assombra as ruas de Cockayne — insolente, honesto, leal, autoconfiante, filosófico".

Sua melhor crítica, no entanto, foi do *Topical Times*, que encerrou o massacre da peça do pobre Saintsbury com um lance de notável premonição:

> Mas há uma figura redentora, o papel de Sammy, um jornaleiro,

> um esperto árabe que vive nas ruas de Londres, responsável por boa parte cômica da peça. Embora vulgar e antiquado, Charlie Chaplin — um ator infantil, brilhante e vigoroso — fez de Sammy um papel enormemente divertido. Nunca ouvi falar do menino, mas espero grandes feitos dele em um futuro próximo.

A morte prematura de *Jim* apressou o começo dos ensaios de *Sherlock Holmes* e resultou em uma ou duas apresentações extras antes do começo da temporada principal. Chaplin interpretou Billy pela primeira vez em uma segunda-feira, 27 de julho de 1903, no Pavilion Theatre, na Whitechapel Road. Com 2650 lugares, esse teatro era um lugar aterrador para um ator de quatorze anos.

A gerência e o Sr. Saintsbury estavam preocupados com o bem-estar do mais jovem membro da companhia e decidiram que o Sr. e a Sra. Green (o carpinteiro e a camareira) deveriam ser seus guardiões durante a turnê. Em sua autobiografia, Chaplin disse que um acordo mútuo os fez abandonar tal arranjo, depois de três semanas. Chaplin também diz no livro que não era muito "glamouroso", pois os Greens, às vezes, ficavam bêbados, e era cansativo comer o que e quando eles queriam. Ele também sentia que isso era tão enfadonho para eles quanto para si mesmo. Na verdade, a timidez, que continuaria sua característica, pode ter levado Charlie a subestimar a preocupação da Sra. Green para com ele. Quase trinta anos depois, ela registrou suas memórias da época e, embora tenha declarado um ano a menos na idade, ela parece ser uma testemunha notavelmente precisa, nos casos em que suas anedotas puderam ser verificadas. Na época em que foi entrevistada, em 1931, vivia em Scarborough como Srta. Edith Scales. Sra. Green era seu "nome artístico"; portanto, a ligação com Tom, o carpinteiro, pode ter sido apenas temporária e informal.

> Estreamos a turnê no Pavilion Theatre, na Mile End Road, em julho de 1904 [*sic*]. Tornei-me sua protetora uma semana depois, quando fomos para Newcastle apresentar a peça no Theatre Royal.[5] Charlie ficava bem quando estávamos em Londres, pois era sua casa, mas quando começamos a excursão não havia ninguém para tomar conta dele. Houve uma matinê no sábado, mas Charlie, que não tinha deixado endereço, não sabia da sessão e, quando ele não chegou a tempo, tivemos de vestir seu substituto. A peça já tinha começado quando ele chegou, carregando orgulhosamente, embaixo do braço, uma câmera fotográfica de cinco xelins que tinha acabado de comprar. Pobre garoto, começou a chorar quando soube que estava atrasado para a matinê, mas eu lhe disse que secasse as lágrimas e se apressasse para fazer o substituto despir o figurino. Charlie ainda não estava

> pronto no segundo ato, então, eu o levei correndo ao camarim feminino e conseguimos aprontá-lo a tempo.[6]

Charlie continuou se interessando pela câmera de cinco xelins que tinha comprado com o salário de sua primeira semana de trabalho. Ele ainda conservava aquele espírito de vendedor, desenvolvido durante o período de vacas magras em Londres, e estabeleceu-se como fotógrafo lambe-lambe — uma ocupação muito comum naquele tempo —, tirando retratos por três ou seis pences. Os de seis pences eram emoldurados: ele havia achado uma loja onde podia comprar as molduras de papelão por um pêni. A Srta. Scales disse que ele, geralmente, ia às ruas frequentadas pela classe operária para o seu negócio, e ele mesmo revelava as fotografias: "Sempre que chegávamos a lugares novos, ele perguntava à senhoria: 'a senhora tem um quarto escuro, madame?'".

Certa vez, uma senhoria pediu a Srta. Scales que fosse buscar Charlie para o jantar, mas ela não o achou em nenhum dos quartos do andar de cima, então, gritou por ele:

> Ouvi uma batida de dentro do armário e a voz de Charlie: "Não abra a porta! Você vai estragar minhas chapas!".
> Fiquei muito irritada. Depois que ele saiu, descobri que tinha queimado o fundo do armário da senhoria com sua vela.
> Eu lhe disse: "Vai ser ótimo se antes de irmos embora a senhoria cobrar de você os estragos". Ele respondeu: "Não se preocupe, ela nem vai notar. Vou cobrir o fundo com um pedaço de papel". Ele fez isso, e nunca mais ouvimos falar do assunto.[7]

A turnê da companhia de Frohman começou em 26 de outubro de 1903 no Theatre Royal, em Bolton. Na terceira semana de turnê, a Srta. Scales e Charlie se viram na corte dos magistrados e nos jornais locais, como testemunhas em uma rixa que mais parecia um teste de *Dinamite e pastel*.

Eles estavam encenando a peça no Theatre Royal, que ficava na Ashton-under-Lyne, e se hospedavam na Cavendish Street, com a Srta. Emma Greenwood. Na terça-feira, 10 de novembro, a Srta. Greenwood assava coisas na cozinha e Charlie estava por perto.

> Charlie era perito em senhoras gordas. Quando era dia de assar as coisas, elas nunca conseguiam resistir aos seus pedidos por bolos quentes. De repente, ouvimos batidas fortes na porta da frente: era um limpador de chaminé, bêbado, chamado Robert Birkett, famoso no distrito pela violência e vocabulário chulo. Quando a Srta. Emma abriu a porta, ele começou a praguejar contra ela,

dizendo que a chaminé dela estava em chamas, e insistia que ela fosse ver por si mesma.
A reclamante declarou que ele veio à casa dela e, quando viu o fogo, disse:
— Dê me uma lata cheia de água.
Ela respondeu que não tinha e lhe deu uma moringa. Ele jogou a água no fogo para apagá-lo. E pediu:
— Dê-me outra. Ela lhe deu, e ele jogou no fogo novamente.
Em seguida, ele disse:
— Vou fazê-la pagar por isso.
Ela respondeu que, se tivesse de pagar, ele também teria.
Então, ele falou:
— Quero um xelim. E começou a dizer palavrões.
Ela abriu a porta e disse para ele sair, pois não lhe daria um xelim. O réu, então, a agarrou e empurrou para o quintal, onde a espancou desavergonhadamente. Ele a pegou pelos braços e chutou suas pernas. O réu intervém:
— Eu não a chutei.
O oficial pergunta:
— Como ele estava em relação à bebida?
A reclamante responde:
— Ele não estava nem bêbado nem sóbrio.
O réu intervém:
— Você não me bateu com o atiçador?
Reclamante:
— Não. Charles Chapman [*sic*], um garoto, disse que viu tudo, e a evidência da reclamante era bem verdadeira.[8]

Na memória da Srta. Scales sobre o incidente, ela estava descansando em seu quarto, quando Charles chegou apressado e a acordou, dizendo que um homem o estava atacando, e depois saiu correndo de novo. "Logicamente, preocupei-me com o garoto e saí como uma bala". Ela chegou a tempo der ver a Sra. Greenwood expulsando Bob Birkett, habilmente assistida por Charlie, que o ameaçava com um atiçador.

Estávamos em Stockport na segunda-feira seguinte, quando nos mandaram comparecer ao tribunal, e tínhamos de apresentar provas. Charlie foi primeiro ao banco de testemunhas, mas ninguém entendeu seu sotaque londrino. O sargento pôs a mão em seu ombro e disse: "Você poderia falar mais claramente, por favor?". Mas Charlie estava muito excitado e indignado com o

homem batendo na senhoria. Depois de muita pilhéria, no entanto, Charlie deu sua versão e o homem foi mandado para a prisão. Acho que ficou lá por três meses.

Depois, Charlie perguntou ao sargento sobre as nossas despesas. Ele explicou que não havia multa, portanto, não havia despesa. Charlie ficou muito contrariado; mas, apesar da sua indignação por tal tratamento, o tribunal não nos ressarciu dos prejuízos. Charlie tagarelou e resmungou o caminho inteiro de volta até a estação, e lhe custou muito tempo esquecer isso. Ele reclamava: "Pensar que viemos até aqui e eles nem pagaram nossas passagens".[9]

Na semana anterior a essa aventura em Ashton-Under-Lyne, quando a companhia estava se apresentando em Wigan, Charlie tinha comprado dois coelhos domesticados, e o Tom da Sra. Scales — um homem "de coração muito bom" — tinha feito uma caixa coberta com tela para ele guardar os bichos.

> Charles tinha grande afeição por seus dois bichos de estimação e os manteve por vários meses. Quando um deles foi dilacerado, ele jurou vingança e saiu atrás de cada gato ou cão que pudesse ter feito aquilo, andando por todas as ruas do distrito; mas, logicamente, não encontrou. Ele levava os coelhos aonde ia e, quando estávamos viajando, costumava pôr os coelhos no compartimento de bagagem e descobria a caixa, para deixar entrar bastante ar. Uma vez, ele deixou os coelhos escaparem para a sala de estar da senhoria e, claro, eles fizeram uma bagunça e a irritaram. Essa foi a única vez em que ele os puniu. Ele conseguia fazer com que aqueles bichos realizassem toda sorte de truques.[10]

Em sua autobiografia, Charlie menciona só um dos coelhos, que ele diz ter sido vítima de uma senhoria com um sorriso enigmático no rosto. Ele se recordava de que estavam em Tonypandy, onde a peça excursionou entre 3 e 8 de abril de 1905, então, o coelho teve sua afeição durante dezessete meses.

A Srta. Scales ficava constantemente impressionada com a perspicácia de Charlie para os negócios. Em uma turnê posterior, em agosto de 1905, ela se lembrava:

> Um dia, enquanto estávamos no Market Hotel, ele foi à sala de estar e encantou os fazendeiros, cantando para eles. Era dia de feira e o lugar estava cheio. Finalizou mostrando-lhes seu número de sapateado, e ele também sabia fazer aquilo. Mas os fazendeiros tinham de pagar pelo entretenimento. Sim, Charlie passou o

> chapéu quando terminou. Fui repreendida por deixá-lo fazer aquilo, mas não consegui impedi-lo. Mesmo assim, todos gostavam de Charlie. Ele era um garoto maravilhosamente esperto e tinha dentes e cabelos maravilhosamente perfeitos. Robert Forsyth fazia o papel do Professor Moriarty na companhia. Ele era muito amigo de Charlie. Outro amigo que Charlie tinha era H.A. Saintsbury [...][11]

Quando chegava a hora de acertar com a senhoria, Charlie verificava a conta cuidadosamente e retirava qualquer item que não tivesse usado. "Ele não aceitava nenhuma cobrança a mais. Se não tivesse tomado um chá, por exemplo, ele deduziria da conta o valor referente a um chá".[12]

Esse tipo de turnê deve ter sido uma escola excepcional para um jovem a quem Hannah Chaplin passara seu dom de observação. Eles excursionaram pela Grã-Bretanha, de Londres a Dundee, do País de Gales até East Anglia Na maior parte das vezes, entretanto, viajavam pelas regiões industriais escocesas do norte e Midlands — Sheffield, Blackburn, Huddersfield, Manchester, Bolton, Stockport, Rochdale, Jarrow, Middlesbrough, Sunderland, Leeds. Na época, até mesmo as menores cidades tinham um teatro: incluindo as salas de cooperativas e as bolsas de milho (onde eram negociados os grãos), havia mais de quinhentos teatros profissionais nas Ilhas Britânicas.

Apesar do Sr. e da Sra. Green, Chaplin recordava-se de ter se tornado melancólico e solitário durante a viagem, passando a negligenciar a aparência pessoal. Enquanto isso, Sydney – cujas aspirações teatrais eram anteriores às do irmão, mas que não tinha conseguido ainda encontrar trabalho no teatro – havia arrumado um emprego como garçom de bar, no Coal Hole, no Strand (um dos primeiros "*song and suppers*"[10] de Londres, que naquele tempo já tinha voltado a ser um *pub* comum). Em dezembro de 1903, no entanto, Charlie convenceu o gerente da companhia a dar o papel de Conde von Stalberg a Sydney, e pelo resto da temporada de 1903-1904 — que terminou em 11 de junho, no Royal West London Theatre, na Church Street, Edgware Road — os dois irmãos ficaram juntos.

A escalação de Sydney para o papel de um aristocrata — embora estrangeiro — levanta a questão da dicção dos irmãos Chaplin à época. Já vimos que o sotaque londrino de Charlie era tão pronunciado que ele quase não foi compreendido em Ashton-Under-Lyne (antes da era do rádio, as pessoas estavam menos habituadas aos diferentes sotaques regionais). Mesmo após sua chegada a Hollywood, pessoas que o entrevistaram, ocasionalmente, se referiram, de passagem, ao seu sotaque "londrino". Mais tarde, como ficamos sabendo pelos filmes sonorizados, não havia mais nenhum vestígio de tal sotaque

(embora Georgia Hale[13] se lembrasse de que, por volta de 1929, Chaplin ficou irritado quando Ivor Montagu se referiu ao seu sotaque "londrino"). A fala de Sydney, por outro lado, manteve evidências de sua origem inglesa até o fim de seus dias. Pode-se supor que o sotaque fosse uma desvantagem em um teatro compromissado com a "correta" dicção inglesa. Tanto no teatro de variedades quanto no teatro legítimo, porém, existia um estilo formal de fala, o "tespiano"[11], que o artista mediano adotaria tão logo se maquiasse. Um bom exemplo desse "sotaque de palco" era Gus Elen, cuja canção *E Dunno Where 'E Are* supõe-se ter sido a apresentação de estreia de Chaplin. Nascido em Londres, Elen manteve um sotaque do sul de Londres até o final da vida. Ele apresentava suas canções com uma pronúncia muito diferente, que mantinha o intercâmbio do "w" e do "v", presentes do sotaque londrino dickensiano. Uma gravação de gramofone feita na época de seu retorno, em 1930, contudo, incluía um discurso de agradecimento ao público, declamado no mais completo estilo "tespiano". Indubitavelmente, os irmãos Chaplin seriam, então, capazes de representar qualquer papel no palco. O estilo "formal tespiano" do teatro de variedades é admiravelmente demonstrado no número de circo de pulgas de Charlie, em *Luzes da ribalta*. A dicção na música que ele canta como proprietário do circo é notavelmente parecida com a do famoso astro do teatro de variedades George Bastow, representando *Capitão Gingah* ou *Beauty of the Guards*.

Durante parte da turnê, a família Chaplin ficou reunida. Hannah tivera uma de suas remissões periódicas típicas da enfermidade e, em 2 de janeiro de 1904, foi liberada do Cane Hill. Por uma semana ou duas, ela se reuniu aos filhos na turnê. Charlie ficou emocionado e entristecido por descobrir que a relação deles tinha mudado. Os filhos de Hannah não eram mais crianças, ao passo que ela tinha se tornado infantil. Durante a viagem, ela parou de fazer compras e de cozinhar, e levava flores aos quartos deles: Chaplin se lembrava de que, mesmo quando estava sem dinheiro, ela economizava um pêni para comprar um buquê de flores de alecrim. Porém, ele disse: "ela se comportava mais como uma convidada do que como nossa mãe". Depois de um mês, Hannah resolveu que devia voltar para Londres e alugou novamente o apartamento em cima do salão, na Chester Street. Os garotos a ajudaram a mobiliá-lo e mandavam para ela 25 xelins, por semana, dos seus salários.

Algum tempo antes de Hannah ter sido liberada do Cane Hill Asylum, os irmãos mudaram sua base londrina para a Kennington Road. Agora que Hannah tinha novamente uma casa, eles pareciam ter desistido das novas acomodações. Chaplin confessou, com um pouco de vergonha e pesar, que na ocasião em que ficaram na casa dela, na Chester Street, no verão de 1904, após o encerramento da turnê de *Sherlock Holmes*, ele ansiava secretamente pelo conforto extra que tinham durante as turnês.

Em 20 de agosto de 1904, apenas dois meses depois do término da turnê de

Sherlock Holmes, apareceu o seguinte anúncio no *The Era:*

Sr. Ernest Stern apresenta:
"*From rags to ri ches*" [12]
Excursionando pelos Estados Unidos com enorme sucesso
Elenco especialmente selecionado, incluindo
Senhor Charles Chaplin,
Como Ned Nimble, o jornaleiro.
Tudo muito bem feito
Uma peça rara
Produzida pelas melhores empresas americanas e inglesas
Diz o *New York Times:*
"O melodrama mais excitante visto por aqui em muito tempo. O interesse nunca diminui."
O *Cleveland Daily World* diz:
"O público da noite passada teve surtos de satisfação extrema com o trabalho extraordinário de Ned Nimble, o garoto de rua que sai da sarjeta e conquista palácios."
Apresentações podem ser contratadas a partir de 26 de dezembro, com exceções.
Produção disponível também para teatros do subúrbio.
Entre em contato com John A. Atrin,
Bramcote Lodge, Sunbury-on-Thames.

As críticas citadas se referem, de modo um tanto enganoso, à apresentação da peça nos Estados Unidos. A produção britânica, prometendo o jovem Charles Chaplin em seu primeiro papel principal, a essa altura, aparentemente, ainda estava em fase de planejamento. O anúncio continuou aparecendo durante o resto dos meses de agosto e setembro, e ainda no decorrer das duas primeiras semanas de outubro, mas não houve qualquer sinal de que contratos tenham sido assinados, então, talvez a produção nunca tenha ido além dos ensaios — pelos quais, em 1904, os artistas certamente não eram pagos. No entanto, no fim da vida, Chaplin falou com algum prazer sobre esse papel.

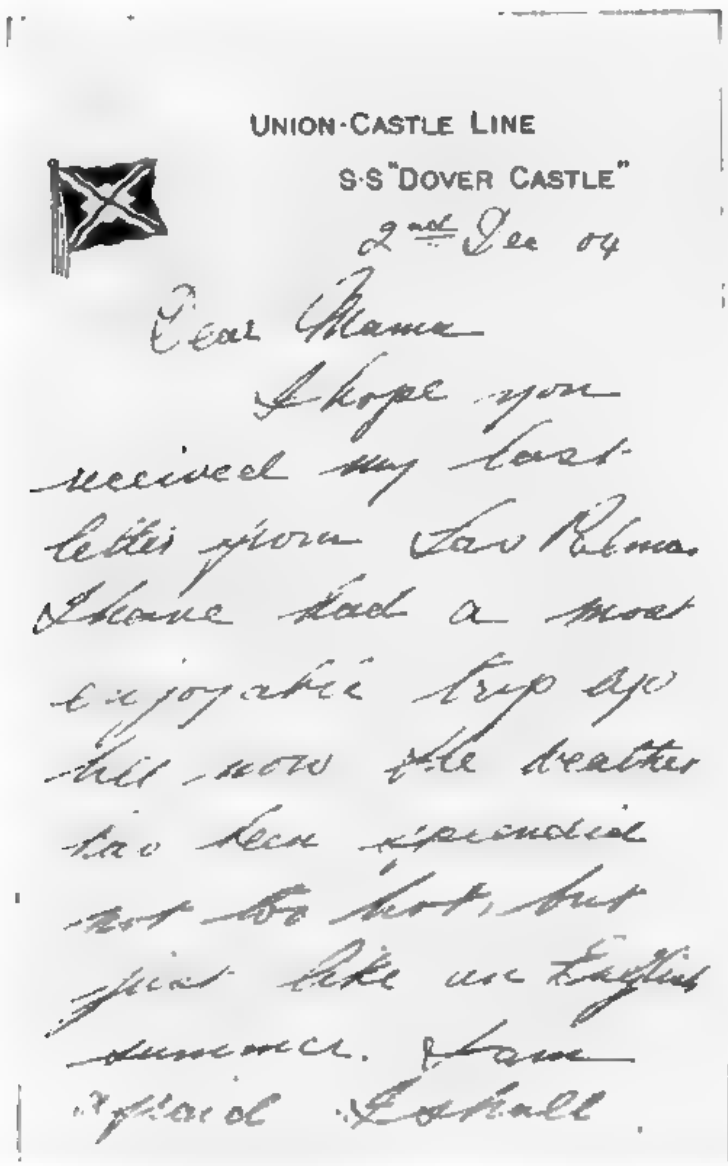
Depois, ofereceram-lhe seu antigo papel de Billy, em uma nova turnê de *Sherlock Holmes*, começando em 31 de outubro de 1904. O papel de Sydney já estava preenchido, então, ele voltou ao mar como assistente de camareiro e corneteiro, a bordo do *Dover Castle*, que seguia para Natal. Ele embarcou em Southampton, em 10 de novembro, e não voltou antes de 19 de janeiro de 1905.[14] Foi nessa viagem que descobriu seus talentos como comediante solo. Em 2 de dezembro, ele escreveu para casa:

Union Castle Line
SS Dover Castle
2 de dezembro de 1904

Querida mamãe,
Espero que tenha recebido minha última carta, que escrevi de Las Palmas. Tive uma viagem bem agradável até agora. O tempo tem estado esplêndido: não muito quente, bem parecido com o verão inglês. Receio que não conseguirei ganhar tanto dinheiro nestes navios quanto ganhei nos navios do Correio. Tenho feito tudo certo até agora. Tive três passageiros para Las Palmas. Eles me deram meio soberano[13] e quando desembarcaram, peguei mais quatro passageiros, três para Cape Town e um para Natal. Acho que cada um deles irá me dar meio soberano. Tive de marchar na frente da procissão de fantasias e tocar uma marcha com a corneta. Alguns dias depois, tive de anunciar os escoceses pelo convés do navio, todos vestidos com *kilts* Então, o Comitê de Esportes me chamou à sala de fumar deles e me deram dez xelins, nada mal, hein? Também ganhei meia coroa na mesa de chá da tarde; então, juntando tudo, posso considerar meus ganhos totais como três libras, dois xelins e seis pences. Ainda tenho passageiros para serem embarcados antes que desembarquem os que já tenho, então, posso chegar a mais de cinco libras. Agradeço a Deus porque minha saúde tem estado esplêndida e espero que sua perna esteja melhor. O que quer que faça, cuide bem de si; suponho que o tempo esteja esfriando em Londres. Espero que se divirta no Natal. Tente, e convide alguém para sair. Você não deve querer ficar muito sozinha. Como o pequeno Charlie está se saindo? Espero que esteja bem de saúde e se cuidando. Diga-lhe que o amo. Espero que ele esteja aproveitando o período do Natal, e mande-lhe montes de beijos, e para você também. Você gostará de saber que fiz muito sucesso no concerto que tivemos a bordo. Fiz uma imitação de George Mozart[15] como "dentista". Eles simplesmente riram estrondosamente e não me deixaram sair do palco antes de cantar *Two Eyes of Blue* para eles. Haverá outra sessão hoje à noite e, enquanto escrevo-lhe esta carta, eles já mandaram três pessoas me pedindo que vá ao show. Disseram-me que o público está aos berros exigindo o corneteiro e que acabaram de vaiar o garoto que recitou *The Boy stood on the Burning Deck*. Imagine o velho e tranquilo Syd se tornando um comediante. Eu pedi para dizerem ao gerente que não me sinto

bem hoje. A verdade é que estou despido; estou deitado de pijamas, no meu beliche. É melhor deixá-los esperando. Meu [palavra ilegível] histriônico se tornou o assunto do navio nos últimos dois dias. Mande lembranças ao avô. Devo voltar e vê-lo quando chegar em casa. Diga a Srta. Turnbull que mandei desejar-lhe um Feliz Natal. Muito amor e beijos no seu coração,
Do seu filho que a ama,
Sydney.[16]

A nova turnê de *Sherlock Holmes* começou no fim de outubro. Nessa época, Frohman tinha três companhias encenando *Sherlock Holmes*, chamadas: "Do norte", "Midland" e "Do sul". Charlie estava na Midland, que contava com Kenneth Rivington no papel de Holmes. Na semana de 6 de março de 1905, estava se apresentando no Hyde, quando chegaram notícias da recaída de Hannah.


UNION-CASTLE LINE
S.S "DOVER CASTLE"
2nd Dec 04
Dear Mama
I hope you
received my last
letter from Cape Town
I have had a most
enjoyable trip up
till now the weather
has been splendid
not too hot, but
just like an English
summer. I am
afraid Football

1904 – Carta de Sydney Chaplin à sua mãe, escrita a bordo do navio do Correio para Cape Town.

Os vizinhos tinham-na levado à Lambeth Infirmary, em 6 de março. Três dias depois, o Dr. Marcus Quarry a examinou e concluiu que ela estava "louca, e precisa ser mantida sob custódia para receber cuidados e tratamento... Tem modos muito estranhos e bastante incoerentes. Ela dança e chora por turnos. Às vezes, apresenta conduta e conversas indecentes e depois reza e diz que renasceu".[17]

Uma semana depois, um Ministro de Paz, Charles William Andrews, assinou a *Lunatic Reception Order* [Ordem de Recebimento de Insano], e dois dias depois, Hannah voltaria ao *Cane Hill*. Ela nunca mais se recuperaria. No formulário detalhado, Hannah foi descrita como artista de teatro (o sucesso dos meninos deve ter reativado seus antigos sonhos) e sua idade foi informada como 35 anos — logicamente, ela tinha 40 à época. Sydney devia estar longe de casa, pois o único nome de parente registrado nos formulários foi o de sua irmã, Kate Hill, que vivia na Montague Place, 27, em Russel Square. Charlie não conseguiu visitar a mãe antes do término de sua turnê, em 22 de abril.[18] A volta para casa deve ter sido desanimadora.

THE Palace Theatre LIMITED

Shaftesbury Avenue
London, W.C.

Telephone No. 4144 GERRARD

Dear Sir, I have no opportunity to offer the lad an engagement so will not trouble you

Very truly yours
Charles Morton

Mr S Chaplin

1904 – Carta do grande pioneiro do teatro de variedades, Charles Morton, recusando o pedido de Sydney para uma audição destinada a Charles.

Nos momentos de lucidez, Hannah escreveu aos filhos, e não é difícil imaginar a dor que seus patéticos apelos devem ter causado nos dois. Em uma das cartas, ela não conseguiu nem mesmo escrever o nome do asilo. Evidentemente, essa carta deve ter sido escrita logo após a chegada ao Cane Hill, pois, poucas semanas depois, ela parecia mais resignada, até mesmo jocosa: a atípica grafia incorreta do endereço pode mesmo ter sido uma referência cômica ao Antigo Testamento:

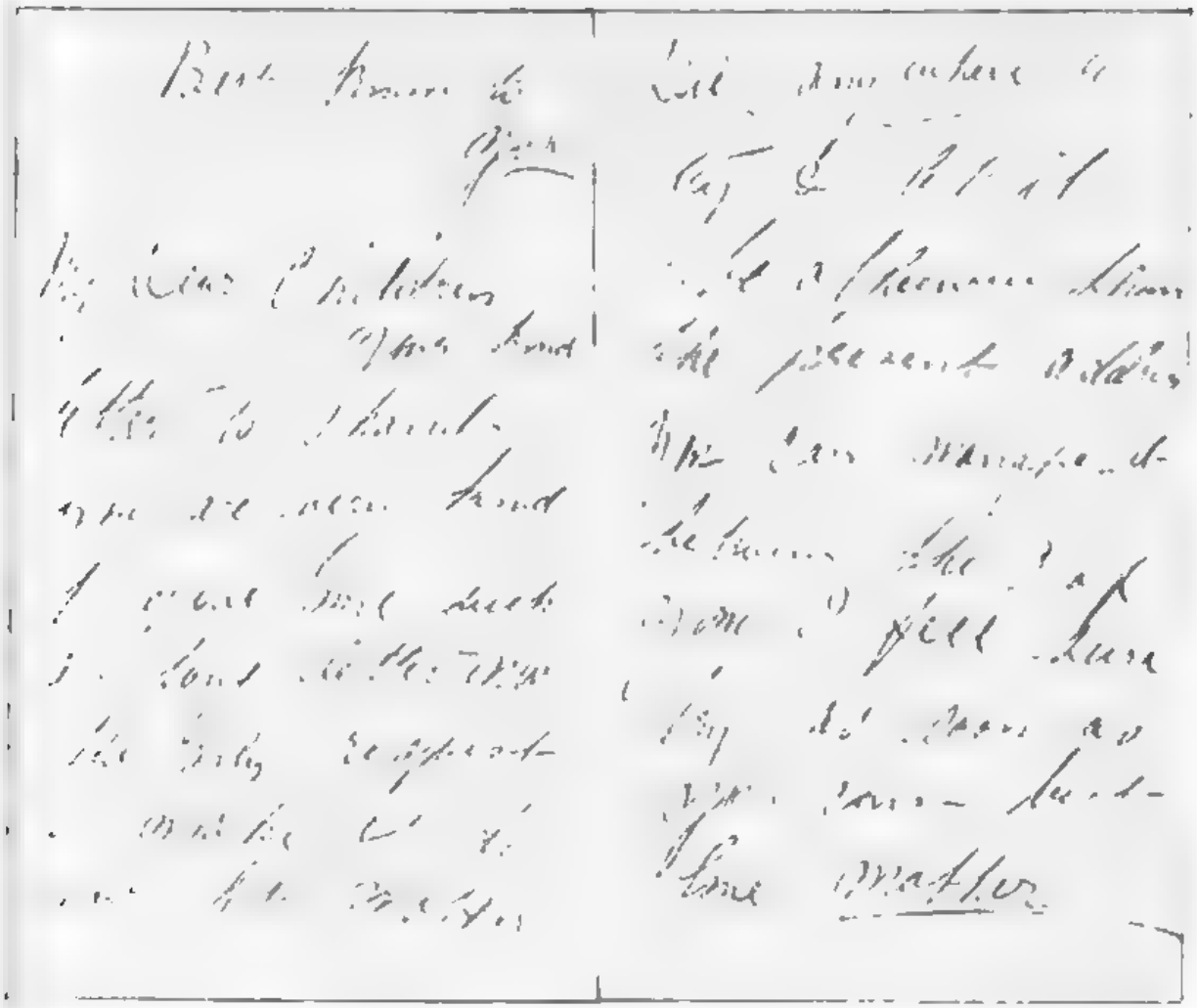
Cain Hill Asylum

Purley
Surrey
3/7/1905

Aos meus queridos meninos,

Pois presumo que estejam juntos agora, embora Charlie não tenha escrito. Não se preocupem, espero que estejam ambos muito ocupados, então, devo perdoá-los. Oh! Eu queria que tivessem ido e visto meu ("Ta-yeithe"), eu digo isso como [ilegível] sabe o que eu quero dizer. Vejam o que podem fazer sobre eles, pois fico muito incomodada sem eles, e W. G.[19] deve me fazer uma visita na segunda-feira que vem; receio que não renovaria sua oferta de alguns anos atrás, e seria posta "de lado" pelo resto da minha vida, agora, não riam!
Brincadeiras à parte, vocês devem ter lidado com assuntos pequenos como esse enquanto estavam na cidade. Agora devo encerrar, pois é hora de ir para a cama; ainda é dia! Adivinhem como me sinto? De qualquer modo, Deus os abençoe e dê prosperidade a ambos, é sempre a oração de
Sua mãe, que os ama muito
H. H. P. Chaplin.
Mandem-me alguns selos e o *The Era*, se possível. Não se esqueçam disso, é muito importante.
Mamãe
Toneladas de Amor e beijos para os dois.[20]

O pedido de Hannah pelo *The Era* mostra que ela ainda gostava de ler sobre seus conhecidos do teatro de variedades.



Carta de Hannah Chaplin para seus filhos, escrita do Cane Hill Lunatic Asylum. Em vez do endereço ela escreve: "Vocês sabem bem onde".

Charlie esteve fora da cidade a trabalho por quinze semanas, mas não há dúvidas de que ele tinha guardado bastante dinheiro em suas turnês para se manter até agosto, quando iria para a estrada de novo. A nova turnê foi um fracasso evidente. Os direitos de excursão de *Sherlock Holmes* tinham sido comprados por Harry Yorke, locatário do Theatre Royal, em Blackburn, que tinha reunido uma trupe montada especialmente para o espetáculo, com H. Lawrence Layton no papel principal. Charlie foi obrigado a aceitar um salário reduzido para 35 xelins por semana, mas recebeu como consolação ser o profissional da temporada, deitando por terra a maneira como as coisas eram feitas na companhia Frohman.

Ele sabia que sua precocidade não o tornava benquisto pelo resto do elenco.

A turnê abriu em Blackburn, no teatro do próprio Sr. Yorke, em seguida, foram a Hull, Dewsbury, Huddersfield, o Queen's, em Manchester e o Rotunda em Liverpool. Na sétima semana, quando estavam encenando no Court Theatre, em

Warrington, um telegrama de William Postance, gerente do célebre ator americano William Gillette (1855-1937), suspendeu milagrosamente a temporada. Gillette não só era coautor da versão para teatro, junto com Arthur Conan Doyle, mas também era o maior intérprete do papel. Ele representou Holmes primeiramente em Nova York, no Garrick Theatre, em 6 de novembro de 1899, e emplacou um sucesso tremendo com a peça em Londres, no Irving Lyceum, em setembro de 1901.

Gillette tinha acabado de voltar para Londres com uma nova comédia, *Clarice*. Sua coestrela era a primorosa Marie Doro, que havia feito a antagonista, em Nova York, no ano anterior, em *The Admirable Crichton*, e também uma estreia triunfante em Londres, com *Friquet*, em janeiro de 1905. *Clarice* estreou no Duke of York's Theatre, em 13 de setembro de 1905, mas não fez sucesso. Os críticos londrinos não só não gostaram da peça como desaprovaram o sotaque americano de Gillette. Ele resolveu responder com uma piada, uma pequena peça apresentada depois da peça principal, chamada *The Painful Predicament of Sherlock Holmes*, uma "fantasia em um décimo de um ato", em que ele aparecia sem falar nada. A peça curta tinha só três personagens. Holmes, seu pajem Billy e uma mulher louca. A ideia era que, apesar de todos os esforços de Billy, a mulher louca conseguia entrar repentinamente no quarto de Holmes, falando incoerentemente e sem parar durante vinte minutos, derrotando todos os esforços feitos para interrompê-la. Holmes, no entanto, consegue tocar a sineta e entregar um bilhete a Billy. Instantes depois, dois criados entram e levam a mulher embora, deixando a última fala para Billy: "O senhor estava certo, *sir*. Era o asilo certo". A infeliz mulher louca, Gwendolen Cobb, foi interpretada por uma das mais talentosas atrizes dos palcos londrinos, Irene Vanbrugh. Gillette pediu um Billy ao escritório de Frohman, que gerenciava o teatro e a carreira de Gillette, e Frohman tinha o rapaz certo para o papel. Daí o telegrama do Sr. Postance.

Depois dessa apresentação final de sábado em Lancashire, Charlie correu para Londres e, alguns dias de ensaio depois, ele era um ator na West End.

A peça curta *The Painful Predicament of Sherlock Holmes* foi incluída no programa em 3 de outubro. Infelizmente, a piada bem-humorada de Gillette não conseguiu salvar o dia, e a temporada dupla acabou em 14 de outubro, sendo substituída por uma nova apresentação da infalível *Sherlock Holmes*. Charlie, que tinha feito tanto sucesso com Gillette quanto com qualquer outra pessoa com quem já trabalhara, foi mantido como Billy. Outro veterano das turnês de Frohman, Kenneth Rivington, que tinha representado Watson no *Holmes* de Saintsbury e feito o papel principal na temporada de 1904-1905, foi escalado como Dr. Watson. Marie Doro representou Alice Faulkner pela primeira vez. Chaplin, então um rapaz de dezesseis anos, ficou desesperado e loucamente apaixonado por essa jovem radiante, sete anos mais velha que ele. A peça repetiu

o sucesso original: em 20 de novembro, houve uma apresentação de gala em homenagem ao rei da Grécia, que assistiu ao espetáculo acompanhado da Rainha Alexandra, do Príncipe Nicholas e da Princesa Victoria. Chaplin lembrou que, em um momento tenso do terceiro ato, quando ele e Gillette estavam sozinhos no palco, o Príncipe explicava o enredo ao rei, cuja voz de trovão ecoava agitada no teatro: "Não me diga! Não me diga!".

Saintsbury ensinou ao jovem Chaplin algumas coisas sobre o ofício do palco (uma dessas lições, Chaplin se recordava, era a de não fazer caretas ou mexer demais a cabeça quando falava). Trabalhar com Gillette ensinou a Charles outras lições valiosas. O pai de Gillette era senador, e ele tinha estudado em Harvard, na Universidade de Boston e no Massachusetts Institute of Technology (MIT). Apesar desse perfil basicamente intelectual, Gillette trouxe uma abordagem agressivamente popular ao teatro, tanto como ator quanto como autor. Ele dizia que o dramaturgo não deve estudar dramaturgia, e sim o público. Sustentava que o drama devia se originar da observação da vida, e não de preocupações com gramática, dicção e estética. Gillette reagia contra as convenções de sua época, melodramáticas e declamatórias, adotando um estilo casual e brando, que assentava mais às comédias leves que aos dramas. Segundo seu princípio norteador, o ator deve sempre tentar convencer seu público de que está fazendo aquilo pela primeira vez. Gillette estabeleceu esse princípio em um ensaio publicado em 1915: *Illusion of First Time Acting*.

Alguém, na própria trupe ou no escritório de Frohman, cuidava muito intensamente dos interesses de Chaplin: pode ter sido o próprio Gillette ou o Sr. Hamilton, ou até mesmo William Postance, com quem Chaplin se lembrava, com afeição, de ter tido longas conversas. (Mais adiante ele daria o nome de Sr. Postant ao gentil produtor de *Luzes da ribalta*, papel interpretado por Nigel Bruce. Essa, provavelmente, deve ter sido uma homenagem ao Sr. Postance; além disso, Charles parece ter se lembrado erroneamente do nome dele em sua autobiografia, grafando-o como "Postant"). Dois privilégios de que Chaplin gozou durante a temporada de *Sherlock Holmes* no Duke of York, foram, certamente, excepcionais para um ator infantil com um pequeno papel no West End. Ele foi convidado para o funeral de Henry Irving, que aconteceu dois dias depois da estreia de *Sherlock Holmes*.

O funeral realizou-se em 19 de outubro, e uma multidão se reuniu do lado de fora da Abadia de Westminster, logo às primeiras horas da manhã, sinais de um luto público tão generalizado quanto sincero e profundo. A própria abadia estava tomada por uma reunião de notáveis, incluindo representantes do rei e da rainha, eminentes estadistas, artistas, escritores e cientistas ilustres, assim como colegas da profissão, na qual *Sir* Henry Irving é uma figura reconhecida. A cerimônia em si, com todos os aparatos de um soberbo serviço musical, foi profundamente comovente, conduzida pelo deão e cônego Duckworth. Os condutores do esquife,

convocados entre os principais enlutados que estavam em volta do caixão, incluíam *Sir* Squire Bancroft, Lord Aberdeen, *Sir* A. C. Mackenzie, *Sir* George Alexander, Sr. Beerbohm Tree, *Sir* L. Alma-Tadema, Professor *Sir* James Dewar, Sr. J. Forbes Robertson, Sr. A. W. Pinero e o Sr. Burdett-Coutts, MP.[21]

E, assim, entre os maiores e os mais ilustres, sentou-se Charles Chaplin, o jovem de dezesseis anos, que dentro de uma década se tornaria até mais famoso que o falecido ator-cavaleiro. Ele se lembrava de ter se sentado entre um famoso ator e gerente, Lewis Waller, e o "Dr." Walford Bodie, um hipnotizador, curador e milagreiro que, na época, era a sensação dos teatros de variedades. Chaplin ficou chocado com o comportamento impróprio dele, "pisando sobre o peito de um duque submisso" para conseguir uma visão melhor das cinzas que eram descidas para a cripta.

Outro feito de Chaplin, ainda mais notável, foi conseguir entrar na primeira edição do *The Green Room Book*, ou *Who's Who on the Stage*. Esse foi o precursor do *Quem é Quem no Teatro*, mas continha menos entradas e, por isso, tinha mais prestígio. Daí a importância de ser listado entre a aristocracia dos palcos eduardianos:

> CHAPLIN, Charles, imitador, mímico e *sand dancer*; nascido em Londres, em 16 de abril de 1889, filho de Charles Chaplin, irmão de Sydney Chaplin, criado na profissão. Sua primeira apresentação aconteceu em Oxford, em um número de especialidades, aos dez anos de idade. Desempenhou vários papéis para a companhia de Charles Frohman (interpretando "Billy", em *Sherlock Holmes* etc.) e muitos papéis principais em grandes companhias de teatros de variedades em Londres e nas províncias. Ganhou o campeonato de caminhada de vinte milhas em Nottingham (e o prêmio de 25 libras). Contato com: Ballard Macdonald, Clifford's Inn, 1, E.C.

Há outros mistérios nessa pequena biografia, além de como Charles conseguiu entrar no livro. A descrição "imitador, mímico e *sand dancer*" seria, provavelmente, uma referência aos talentos adquiridos com a trupe *Oito Rapazes de Lancashire*; mas será que "a sua primeira apresentação", na verdade, se refere à primeira apresentação em Londres, já que ele esteve com os *Rapazes de Lancashire* por, pelo menos, três meses antes da temporada de sete semanas no Oxford, em abril-maio de 1889, Chaplin, de fato, passou seu décimo aniversário? Essa também é a única referência conhecida ao prêmio muito substancial que ele, supostamente, ganhou em Nottingham, local também da primeira apresentação solo registrada de Charlie, ocorrida na semana de 17 de julho de 1899, novamente, com os *Rapazes de Lancashire*.

Sherlock Holmes poderia ter tido uma longa temporada no Duke of York, se o teatro não estivesse agendado para a nova montagem de *Peter Pan*, de *Sir* James Barrie, com Cissie Loftus no papel principal. Nos anos 1950, Chaplin finalmente pôs fim à lenda de que ele teria representado um lobo na segunda produção dessa popular peça de Natal, após o encerramento da temporada de *Sherlock Holmes,* em 2 de dezembro. Em vez disso, no dia primeiro de janeiro, ele estava de volta à estrada com a companhia de Harry Yorke.

Essa seria a despedida de Charles da peça, depois de dois anos e meio. A turnê estreou no Grand Theatre, em Doncaster, e depois foi para Cambridge. Em seguida, a companhia fez quatro semanas em Londres — no Pavilion, na Whitechapel Road, onde ele representou Billy pela primeira vez; depois, o Dalston Theatre; o Carlton, em Greenwich; e o Crown, em Peckham. A crítica do *The Era* sobre a apresentação no Pavilion menciona Sydney como membro do elenco, embora não fique claro se isso era ocasional ou se ele tinha se juntado ao irmão por toda a temporada. Depois de mais uma semana no Crewe e uma semana no Rochdale, a turnê terminou. Chaplin colocou um anúncio no *The Stage*:

Senhor Charles Chaplin
Companhia Sherlock Holmes
Disponível a partir de 5 de março
Com. Tavistock Place, 9, Telégrafo: 2 187 Hop.

Chaplin poderia ter continuado no teatro legítimo não fosse uma demonstração de orgulho no vestíbulo do St. James's Theatre, pouco antes do término da temporada de *Sherlock Holmes*. O marido de Irene Vanbrugh, Dion Boucicault, deu-lhe uma carta de recomendação para o Sr. e a Sra. Kendal, que precisavam de um ator infantil para a turnê de 1906 com a peça *A Tight Corner*. Madge Kendal chegou atrasada e orgulhosa ao encontro, e pediu-lhe que voltasse no dia seguinte à mesma hora. O jovem Chaplin retorquiu friamente que não poderia aceitar nada fora da cidade e saiu, intempestivamente, com sua dignidade e sem emprego.

Felizmente, Sydney conseguiu achar um emprego. Inebriado pelo sucesso de seus brilhantes concertos nos navios, ele decidira que seu futuro estava no teatro de variedades e unira-se à companhia cômica de Charles Manon. Em março de 1906, ele foi empregado por uma nova companhia estabelecida por Fred Regina, para excursionar com uma peça, *Repairs,* escrita pelo famoso autor e dramaturgo Wal Pink. A peça era anunciada como "Uma nova partida — uma novidade. Os trabalhadores de Wal Pink em *Repairs*. Um exemplo brilhante do como NÃO fazer". O cenário apresentava o interior de uma casa em Muddleton, nas mãos de eminentes decoradores, os senhores Spoiler e Messit. A ideia de uma gangue de pintores, coladores de papel de parede e encanadores ineficientes

seria lembrada carinhosamente no filme *Um rei em Nova York*. O enredo — com Sydney no papel de um agitador, embriagado de cerveja, com um enorme bigode, empenhando-se para fazer os obtusos operários entrarem em greve — se pareceria com muitos outros enredos de filmes, como *Dinamite e Pastel* e *Carlitos no estúdio*.

Sydney assegurou para o irmão o papel do companheiro do encanador. Ele vestia um gorro escocês típico, verde e com um pompom, que era objeto de uma irritação irracional para o encanador. Quando o encanador manda pendurá-lo, Charlie crava um prego em um cano de água e fica ensopado. Exasperado, o encanador pega o gorro causador da encrenca, joga no chão e o pisoteia furiosamente. Sydney disse ao jornalista R. J. Minney que o número foi bem até chegarem à Irlanda, onde o público ficou furioso porque o gorro verde fora pisoteado. Nas apresentações seguintes, foi providenciado um gorro de outra cor. Existe uma rara fotografia dessas apresentações, que parece mostrar um encanador no ato de pegar o gorro de Charlie. O próprio Charlie, um rapazola de dezessete anos à época, aparece em pé, com um nariz vermelho e maquiagem de palhaço, calças curtas, um martelo na mão e um ar de completo idiota.

Repairs estreou no Hippodrome, em Southampton, em 19 de março. Foi exageradamente anunciado, com uma coluna inteira no *The Era*, que previa uma carreira brilhante para o espetáculo, que iria excursionar por Duchess, Balham, The Zoo Hippodrome, Glasgow e, depois, Boscombe, Belfast, Manchester, Wolverhampton, Liverpool, Portsmouth etc. De fato, o espetáculo não parece ter sobrevivido a essas expectativas. Nenhum desses compromissos pode ser rastreado, e a propaganda não mais se repetiu. Depois da semana de 7 de maio, quando *Repairs* estava sendo encenada no Grand Palace, em Clapham, Chaplin deixou a trupe e outro jovem ator assumiu seu papel, Horace Kenney (1890-1955), que depois se tornaria um astro do teatro de variedades pelos próprios méritos.

Chaplin tinha respondido a um anúncio no *The Era*, pedindo garotos comediantes para o *Casey's Circus* (ou *Caseydrome*), a ser produzido em breve. Era uma sequência de *Casey's Court*, que já tinha um sucesso comprovado no teatro de variedades. O cenário do espetáculo era um beco, e a figura central era "Sra. Casey", representado no estilo de pantomima, pelo comediante Will Murray (1877-1955). Em torno dele, girava uma dúzia ou mais de jovens palhaços, e ele continuou com a turnê até os setenta anos. Harry Cadle, o criador e produtor da trupe, encorajado pelo sucesso do show original, tinha decidido criar uma segunda companhia e excursionar com ela, novamente, com Murray como protagonista e diretor geral. O espetáculo foi descrito como "a ideia de um garoto de rua travesso sobre como fazer circo".

Chaplin apareceu na semana de estreia do *Casey's Circus* no Olympia Theatre, em Liverpool, de 21 a 26 de maio de 1906. Conta-se que ele fez um teste com a

trupe original de *Casey's Court*, no Bradford Empire, na semana anterior, mas essa história não foi corroborada. Também há incertezas sobre os termos do contrato. Em outubro de 1927, a revista *Picturegoer* reportou:

> Há um documento interessante (que ainda existe), datado de 26 de maio de 1906, que é o primeiro documento oficial de Charlie. Foi assinado pelo irmão, Sydney, como seu tutor. Nele, se acerta o salário de 45 xelins por semana, mais as despesas de viagem, pela sua participação em "tudo o que se relacionar à sua atuação no *Casey's Court*, desde que a solicitação seja razoável".

Em seu livro *Chaplin*, Denis Gifford fala de outra versão circunstancial desse suposto documento, sem citar a fonte:

> Eu, tutor de Charles Chaplin, em seu nome, aceito participar do *Casey's Court*, em todos os locais das Ilhas Britânicas onde o espetáculo seja contratado. Este acordo começa a vigorar em 14 de maio de 1906, com um salário de duas libras e cinco xelins, aumentando para duas libras e dez xelins a partir da primeira semana de julho de 1906.

Will Murray, por sua vez, lembra-se da história, quinze anos depois:

> Quando conheci Charlie, eu estava com o espetáculo *Casey's Court*. Aquele espetáculo era pura farsa burlesca, que fez muito sucesso pelo país inteiro.
> Para fazer a segunda edição do espetáculo, achei que era preciso procurar vários garotos com idades entre quatorze e dezenove anos.
> Entre os que se apresentaram, um rapazola me conquistou imediatamente. Perguntei-lhe o nome e que experiência ele tinha em teatro.
> — Charlie Chaplin, *sir*. — foi a resposta. — Fui um dos *Oito Rapazes de Lancashire* e acabei de participar da peça *Sherlock Holmes*.
> Eu o pus à prova. Ele cantou, dançou e fez um pouco de praticamente tudo o que há no ramo do entretenimento. Ele tinha as qualidades essenciais de um "astro", e eu prontamente o contratei, com um salário de trinta xelins por semana.[22]

Chaplin, cuja memória para quantias de dinheiro parece infalível, lembrava-se

desse salário como três libras por semana. Ele também se recorda de que era o astro do show e, embora os nomes dos garotos não fossem citados nominalmente nos programas, isso parece ser confirmado por outra evidência: ele aparece sentado ao lado do Sr. Murray em uma fotografia da trupe, tirada em 1906. Com certeza, ele foi recompensado no *Circus*. O quadro incluía várias músicas de farsas populares do teatro de variedades da época.

> Eu queria muito um bom número com Dr. Bodie. Chaplin pareceu-me o mais adequado, e ficou com o papel.
>
> O "Dr." Walford Bodie — cuja curiosidade indecorosa tinha chocado Chaplin no funeral de *Sir* Henry Irving — estava no auge da fama. Seu nome verdadeiro era Sam Brodie, nascido em Aberdeen, em 1870. Foi aprendiz de eletricista na *National Telephone Company*, porém, logo se voltou para o palco, trabalhando como mágico e ventríloquo. Quando estreou em Londres, em 1903, no Britannia, em Hoxton, tinha desenvolvido um número novo e original, anunciado como "o homem mais notável da Terra, o grande curador, o milagreiro moderno, demonstrando, todas as noites, 'o hipnotismo, a força de Bodie e as maravilhas da cirurgia sem sangue'". Ele alegava, entre outras coisas, ter curado novecentos casos de paralisia considerados incuráveis pelos médicos. Tanto os que o reverenciavam (considerando-o milagroso) quanto seus detratores (que o consideravam uma farsa) tinham-no como um grande show*man*. Ele era um homem bonito, com uma bela cabeleira, um enorme bigode encerado com as pontas viradas para cima e olhos penetrantes. Apresentava-se usando uma sobrecasaca elegante e um lustroso chapéu de seda. Chaplin estudou sua maquiagem a partir de uma fotografia de propaganda publicada no *The Era* e tirou um retrato em estúdio com a mesma pose. "Foram muitos ensaios", lembra Murray.
>
> E Charlie sempre demonstrava uma grande vontade de aprender. Ele nunca tinha visto o número de Bodie, mas consegui lhe passar uma ideia dos pequenos maneirismos do Dr.
>
> Ele os praticava durante horas em frente a um espelho e passava longos períodos andando para lá e para cá, treinando os maneirismos de Bodie.
>
> Então, ele experimentava variações naquela típica torcida de bigode que Bodie fazia, aquele longo adorno "flutuante" que as faíscas elétricas afetavam [alguns de seus números usavam eletricidade], não o bigode tipo escova de dentes, famoso hoje em

dia...[23]

Dan Lipton, compositor de músicas cômicas que se tornou amigo do jovem Chaplin, confirmou que ele nunca chegou a ver o número de Bodie: "O modo como ele parodiou o Dr. Bodie foi maravilhoso. Eu lhe digo que ele nunca viu o homem. Apenas vestia uma velha casaca e um chapéu-coco, e inchava de orgulho enquanto marchava para o palco".[24]

Quando o número chegou ao Richmond Theatre, o *The Era* comentou: "a diversão atinge seu apogeu com a imitação burlesca das 'curas instantâneas de um operário pobre'. Seis semanas depois, quando a companhia se apresentava no Stratford Empire, o *The Era* publicou: "um número extravagante sobre a viagem de Dick Turpin a York encerra o espetáculo". Chaplin também era o astro desse quadro. Will Murray se recorda:

> Ele conquistou o público logo de cara com o "Dr. Bodie". Depois veio "Dick Turpin", aquele velho, infalível e eterno substituto do circo. Tudo foi bem, e o clímax era o voo depois da morte de "Bonnie Black Bess". Você pode imaginar a situação do pobre Sr. Turpin. Ele tinha de fugir, esconder-se, fazer de tudo para escapar dos perseguidores, porém, não tinha outro lugar para ir, senão andar em volta do picadeiro do circo.
>
> Mesmo assim, Charlie começou a correr, e correr, e correr. Ele tinha de mudar de direção várias vezes, e cada vez que erguia um pouco um pé e o levava à frente, enquanto pulava apoiado no outro pé, fazendo uma curva perigosa, o público simplesmente urrava.
>
> Acho que posso dizer, com justiça, que fui eu que ensinei Charlie a fazer essas viradas. Sim, aquele andar peculiar e as mudanças de direção, ainda mais estranhas, com uma perna só, que parecem tão simples quando se vê nos filmes, são ambas manobras que ensinei Chaplin a fazer na farsa de Dick Turpin. Levou muitas horas exaustivas de monótonos ensaios, mas tenho certeza de que, pensando naqueles ensaios, ele me agradeceria por ter sido tão persistente nas instruções de como eu queria que as coisas fossem feitas.[25]

A turnê do *Casey's Circus* terminou em 20 de julho de 1907, e Chaplin deixou a companhia. Embora parecesse jovem, provavelmente já era considerado muito velho para mais uma temporada com a companhia juvenil. Ele ficou desempregado por três meses. Sydney, entretanto, estava, agora, com um trabalho regular. Depois de sair de *Repairs,* ele tinha assinado um contrato com a

companhia de Fred Karno, Speechless Comedians. Em julho de 1907, assinou um novo contrato, a essa altura, já um astro, para um segundo ano com a companhia, com um salário de quatro libras por semana. Sem dúvida, ele deve ter ajudado seu irmão nesse período de vacas magras, como já tinha feito antes.

Nesse período entre trabalhos, Charlie se alojou com uma família na Kennington Road e, por vontade própria, viveu uma vida solitária, irresponsável e tipicamente juvenil e desregrada. Decidiu trabalhar como comediante judeu solo. Perto do fim da turnê do *Casey's Circus*, junho de 1907, ele tinha se apresentado no Foresters Music Hall, na Cambridge Road (ex-Dog Row), em Bethnal Green. O gerente lembrou-se de seu sucesso como Dr. Bodie e como Dick Turpin, e concordou em deixá-lo fazer uma semana de teste não remunerado. O material (ele percebeu, mais tarde, que não era somente pobre, mas antissemita), sua maquiagem e sotaque não foram bem calculados para o público predominante judeu da vizinhança. A primeira e única noite foi um desastre, e Charlie fugiu do teatro, das vaias e das cascas de laranja. Essa experiência apavorante, indubitavelmente, ajudou a instilar nele um eventual desgosto pela atuação ao vivo. Ele ainda obteria sucessos triunfantes com a companhia de Fred Karno, mas sentiu um alívio evidente quando pôde, finalmente, deixar de atuar ao vivo. Nada o convenceria novamente a representar diante de uma plateia. Em 1915, ele disse ao ator Fred Goodwins, que tinha trabalhado com ele nos Estúdios Essanay: "Voltar ao palco! Eu nunca mais voltarei ao palco enquanto for vivo! Não, a menos que perca todo o meu dinheiro. Nem por dez mil dólares eu ficaria tentado a me expor novamente às luzes do palco".[26] Muito em breve ele receberia ofertas bem maiores que dez mil dólares, mas sua decisão permaneceu intacta. Mais de cinquenta anos depois, ele disse a Richard Meryman: "No palco, de certo modo, eu era um bom comediante; em shows e coisas assim. [Mas] eu não tenho aquele quê de provocação que um comediante precisa ter. Falar com o público: eu nunca poderia fazer isso. Eu era artista demais para isso. Minha arte é um tanto austera — é austera".[27]

Muitos grandes artistas, cujo trabalho depende da precisão de uma técnica altamente desenvolvida, compartilham essa desconfiança do elemento imprevisível que uma plateia representa. Nos anos 1950, a grande artista do teatro de variedades, Hetty King, com seus mais de sessenta anos de experiência de palco, não gostou de se apresentar depois de Ida Barr em um show: "Odeio me apresentar depois dessa velha. Ela cativa o público de maneira tão anárquica. Sempre fico aterrorizada de eles gritarem comigo, de falarem comigo".[28] Max Miller também podia perder o rebolado quando a reação do público não era totalmente previsível. É possível que Chaplin também tivesse herdado de sua mãe uma ansiedade em relação à reação da plateia: o medo do público é uma

explicação plausível para a falta de sucesso da carreira dela, apesar de seus talentos evidentes.

No entanto, não totalmente assombrado pelo fiasco no Foresters, ele tentou criar um esquete cômico — *The Twelve Just Men*. O título, sem dúvida, foi sugerido pela adaptação que seu amigo, Sr. Saintsbury, fizera da obra de Edgar Wallace, *The Four Just Men*, de 1905. Os doze homens do enredo de Charlie estavam em um júri, deliberando sobre um caso de quebra de promessa. Suas discussões eram complicadas pela presença entre eles de: um almofadinha, um surdo-mudo, um bêbado, um comediante judeu e um marujo encrenqueiro.[29] Chaplin vendeu o número por três libras a um patrocinador, que em sua autobiografia ele identifica como "Charcoate, hipnotizador de *vaudeville*". Presumivelmente, se tratava do "Professor" F. Charcoat (1870-1947). Chaplin foi contratado para dirigir, e os ensaios começaram em uma sala em cima do *pub* Horns. Porém, seu amigo desistiu depois de dois ou três dias. O distraído adolescente convenceu Sydney a transmitir as más notícias ao elenco; anos depois, quando comandava seu próprio estúdio, Chaplin nunca conseguiu ser o portador de más notícias, como demissões e repreensões, pessoalmente — sempre o fazia usando intermediários.

The Twelve Just Men, misteriosamente, se tornou um programa no Grand Theatre, em Manchester, na última semana de maio de 1909,[30] produzido por um certo Fred Abbott, sem nenhuma menção ao seu autor; a certa altura, o número foi comprado por cinco libras pelo comediante Ernie Lotinga, da trupe de *vaudeville* The Six Brothers Luck, que foi o primeiro marido de Hetty King. Lotinga esqueceu-se dele, até pegar novamente o manuscrito em 1932; anunciou, em seguida, que iria produzir o esquete escrito por Charles Chaplin. Chaplin, compreensivelmente, ficou desconcertado com a possibilidade e tentou comprar de volta os direitos por cinco mil libras. Lotinga, imaginando que tinha uma coisa boa nas mãos, recusou, ao que a oferta subiu para sete mil e quinhentas libras. Lotinga recusou novamente e propôs a Chaplin que os dois produzissem o material juntos, e que Chaplin devia fazer o papel do bêbado. Como essa oferta não despertou interesse, Lotinga anunciou que iria produzir o esquete em formato de revista musical e que ele mesmo faria o papel principal. Nunca mais se ouviu falar do projeto.

Cerca de meio século depois, no entanto, o roteiro de *Twelve Just Men* veio à luz em Londres, no leilão de uma caixa de *memorabilia*[14] que, evidentemente, pertencia a Lotinga. O roteiro foi catalogado como manuscrito de Chaplin e revendido a um comprador não identificado. O texto era parcialmente escrito à máquina — talvez para incorporar as revisões de Lotinga — e outra parte era escrita à mão, nitidamente, não por Chaplin, mas, mais provavelmente, por Sydney. A maior parte dos diálogos era torturantemente não engraçada, com

indicações de direção apontando para um espetáculo de humor pastelão. O estilo era parecido com os diálogos mais acabados do esquete posterior da companhia de Fred Karno, *Skating*, e o almofadinha chamava-se Archibald, que se tornaria um nome comum para personagens imbecis nos números de Karno. Essa tentativa inicial de autoria, muito provavelmente, foi feita no período entre 20 de julho de 1907 (quando a turnê do *Casey's Circus* acabou) e fevereiro de 1908, quando Chaplin se juntou à companhia de Karno, e sua carreira começou uma trajetória inevitável ao estrelato.

Capítulo 3:
Com o "Chefe"

O esquete cômico era o elemento principal do teatro de variedades no início do século XX. Os shows *Motoring, Golfing, Flying, Billiards and Fishing,* de Harry Tate; *Building a Chicken House, Harnessing a Horse* e *Papering the Parlour*, de Will Evans; *Lunatic Bakers*, de Joe Boganny; o *Bank Clerks*, de Charlie Baldwin, e as companhias Six Brothers Luck, Boisset e Manon eram só alguns dentre os mais famosos números do gênero. A companhia de Karno, Speechless Comedians, no entanto, era o suprassumo. Eles representaram a conjuntura e o ápice de várias tradições inglesas de pantomima. Havia, primeiramente, os palhaços daquela instituição teatral britânica, a pantomima de Natal. Chaplin se recordava, em 1917:

> Nos velhos tempos, eu dava um duro danado para conseguir seis pences a fim de ver a pantomima de Natal na Drury Lane, *Jack and the Beanstalk*, *Puss in Boots* ou *Cinderela*. Eu costumava assistir sem fôlego aos palhaços. Eles eram espertos. Havia o Montgomery, o Laffin, o Feefe, o Brough, o Cameron — todos eles artistas de primeira categoria. Cada movimento que faziam ficou registrado em meu jovem cérebro como uma fotografia. Costumava tentar imitá-los quando chegava em casa. Mas o que chama minha atenção, hoje, eram os seis ou sete mil meninos e meninas que iam ver os palhaços.[15] Era uma comédia burlesca. Todos costumavam dizer que aquele tipo de coisa morreria dentro de dez anos. Mas o que aconteceu foi que a pantomima, por meio do desenvolvimento do cinema, tomou a frente do mundo do espetáculo. Minha observação inicial dos palhaços londrinos foi de imenso valor para mim. O que aprendi deles depois foi complementado por pesquisa original.[1]

A pantomima, em um sentido mais geral, foi estimulada pelas leis de licenciamento do século XVIII, que proibia o diálogo em todos os teatros, com exceção dos palcos dos dois teatros Royal, na Drury Lane e em Covent Garden. Daí os teatros não licenciados terem desenvolvido estilos de espetáculos sem palavras, com música e mímica para explicar o enredo. Esses espetáculos ficaram tão populares no Sadler's Wells e no Royal Circus que os teatros Royal foram obrigados a adotar o gênero, em peças curtas apresentadas após o programa principal. Nos teatros de variedades, a proibição do diálogo durou ainda mais tempo;[2] por isso, desenvolveram-se esquetes de mímica. Talvez o

melhor artista de pantomimas do final do século XIX tenha sido Paul Martinetti (1851-1924), nascido nos Estados Unidos, de pais franceses. Sua primeira apresentação nos palcos britânicos do teatro de variedades foi no final dos anos 1870. Ele formou uma trupe de pantomima com o irmão Alfred, apresentando esquetes de pantomima como *Robert Macaire, A Duel in the Snow, After the Ball, A Terrible Night, Remorse* e *The Village Schoolmaster*, até a Primeira Guerra Mundial.

O circo também contribuiu com um gênero de espetáculo que combinava acrobacia, efeitos cênicos, narrativa e comédia. Dessa tradição, se desenvolveram trupes como os *Ravels* e os *Hanlon-Lees*. Estes últimos eram uma trupe norte-americana que excursionou pela Grã-Bretanha, França e pelos Estados Unidos, entre os anos 1860 e 1880. Compunham-se de seis irmãos Hanlon e um acrobata célebre, o "Professor" John Lees. A descrição do espetáculo *Voyage en Suisse*, de março de 1880, parece um protótipo da confusão de um Karno ou um Keystone:

> Incluía uma batida de ônibus, uma cena caótica a bordo de um navio durante uma tempestade, um vagão-dormitório que explode, um banquete transformado numa confusão completa, com coisas voando para todo lado, depois que um dos Hanlons cai do teto em cima de uma mesa, e uma das mais inteligentes cenas de bêbado já apresentadas no palco.[3]

Fred Karno era herdeiro de todas essas tradições e, por sua vez, contribuiu com seus próprios talentos para organizar, criar, descobrir e treinar talentos, para a *mise-en-scène* e para a direção. Como muitas das grandes figuras do teatro de variedades inglês, era de origem humilde. Nasceu em Exeter, em 26 de março de 1866. Seu pai chamava-se Westcott, e era marceneiro. Ele se mudou bastante pelo país durante a infância de Frederick, o filho mais velho. Finalmente, a família se estabeleceu em Nottingham, onde, aos quatorze anos, Fred começou a trabalhar em uma fábrica de rendas, indo para a escola à tarde. Ele também trabalhou como assistente de barbeiro, vendedor ambulante, pedreiro e auxiliar de farmacêutico. Eventualmente, foi aprendiz de encanador. Quando esse emprego o levou até um ginásio, ele ficou intrigado, inscreveu-se e, em pouco tempo, já era um ginasta bom o bastante para estrear em uma competição amadora, no Alhambra Theatre, em Nottingham. Logo se uniria a um ginasta profissional, fazendo parte da dupla Olvene e Leonardo. Depois de um tempo como ginasta solo em shows realizados em feiras no norte do país, ele viajou por um ano com o Circo de Harry Manley. Acontece que Manley era o último circo que ainda apresentava esquetes de pantomima. Seu repertório incluía: *Dick Turpin, Mazeppa, The Bear and Sentinel, Love in a Tub, The Statue Blanche,*

Gregory's Blunder, The Prince and the Tinker, Black and White ou *Tea for Two, The Wig Makers, Swiss Lovers, Where's Your Ticket?* e *The Copper Ballet.*

Karno parece ter se apresentado em boa parte desses esquetes. Depois, ele conseguiu sucessos em variados graus, com parceiros diferentes em teatros de variedades. Durante um curto período, foi obrigado a abandonar o show *business* e ganhar a vida como vidraceiro (ele alegava que usava um garoto para quebrar as janelas — ideia que reapareceria no filme de Chaplin, *O garoto*). Em 1888, Karno fez um número de improviso com dois acrobatas, Bob Sewell e Ted Tysall, como substituição de outro que não tinha aparecido para a estreia agendada no Metropolitan, na Edgware Road. Desavergonhadamente, eles adotaram o nome do trio que se apresentaria, *The Three Carnos*, mas, logo depois, mudaram a grafia para Karno, porque era mais estiloso (em 1914, Karno mudou seu nome legal e oficialmente). O novo número teve um sucesso modesto e Karno aumentou seus vencimentos com um número solo, em que ele demonstrava o fonógrafo de Edison, na época, ainda uma novidade. Com seu habitual descaramento, ele o batizou de "Karnofone". Sempre impetuoso e energético, ganhava dinheiro nos intervalos entre suas apresentações se exibindo nas ruas.

The Three Karnos apresentaram seu primeiro quadro por volta de 1894. Novamente, foi um número improvisado, dessa vez, para substituir o pugilista Jem Mace, em Portsmouth. Um dos antigos números substitutos do *Manley's Circus, Love in a Tub*, provou-se bem-sucedido o bastante para dar a Karno a ideia de criar esquetes originais e uma companhia para representá-los. Em 1895, ele apresentou *Hilarity*, no Gaiety, em Birmingham. Ele excursionou durante cinco anos com o número, que também foi o protótipo de uma longa sucessão de comédias de pantomima de Karno. Em 1899, já estava viajando com um novo quadro, *Jail Birds*, e tinha lançado a primeira das extravagantes propagandas pelas quais se tornaria famoso: transportou a companhia em um carro de polícia, que chegou a levar ao Derby. *Early Birds* era um "conto social", em que o próprio Karno representava um vidraceiro. Em *The New Woman's Club*, ele satirizava o emergente movimento feminista, representando uma mulher ciclista. Essa foi sua última aparição no palco. Suas produções iniciais, geralmente, eram lançadas no Paragon, na Mile End Road. Depois, eram apresentadas como atrações anuais de Natal no Palace, em Manchester. Entre elas estão: *His Majesty Guests*, *Saturday to Monday*, *The Football Match* e *Skating*. Um anúncio da época de *The Football Match* apresenta:

Grande Produção Natalina
A última produção burlesca de Fred Karno

"The Football Match"

Mais de 100 assistentes Música cativante
Comédia inteligente Maravilhoso cenário
Um jogo de futebol realista – na chuva – disputado por campeões verdadeiros de futebol, e com a diversão costumeira de alto nível.
Matinês especiais na semana de Natal – Acompanhe os próximos anúncios
Duas sessões por noite.

O *Pantomime Annual* descreveu o show como "uma diversão que deve ser única na história do teatro de variedades", retratando vividamente a "luta desesperada entre os *Pie-Cans,* de Middleton, e os *Midnight Wanderers* pela supremacia. Esse show era um representante típico dos elaborados efeitos cênicos nos quais Karno se especializou. Os cenários incluíam um enorme pano de boca que tinha uma multidão pintada. Essas figuras, por sua vez, tinham mãos, braços e chapéus soltos, que eram ativados por ventiladores elétricos, ocultos atrás de uma cerca no rés do chão, com garras voltadas para cima, como um ancinho. Na frente deles, vinham os "*supers*" — abreviação antiga para os atores que ganhavam altos salários, com pessoas pequenas, ajeitadas estrategicamente atrás de pessoas mais altas, para produzir um efeito de perspectiva. No espetáculo *In the Wontdetainia*, apresentado primeiramente no Paragon, na Mile End Road, em 11 de abril de 1910, que satirizava o entusiasmo público com os novos navios recém-lançados, grandes e luxuosos, como o *Mauritania* e o *Lusitania*, os efeitos eram ainda mais elaborados: havia um navio tão enorme que teve de ser construído por partes nos bastidores, pois tomava o palco todo. Para o *Mumming Birds* (que se ligaria intimamente ao destino e futuro de Charles Chaplin), foi construído um palco completo no palco do teatro, com camarotes do proscênio, proscênio e cortinas. Esse espetáculo foi criado rapidamente para uma apresentação beneficente chamada *Entertaining the Shah*, no London Pavilion, em 1904. Depois, foi expandido e apresentado no Star, em Bermondsey, com o título *Twice Nightly*, ou *A Stage upon a Stage*. Na segunda semana de apresentação no Canterbury, em junho de 1906, ele foi finalmente rebatizado como *Mumming Birds*. O roteiro — alterado eternamente no decorrer das apresentações — foi atribuído a Karno e Charles Baldwin.

Os métodos publicitários de Karno eram pitorescos, não convencionais e ambiciosos, como os seus espetáculos. Ele fazia suas companhias viajarem em uma série de veículos bizarros, pintados de modo atrevido, com os dizeres "*Karno's Speechless Comedians*"[16]. O próprio carro também era pintado com letras grandes e cores detestáveis, para grande constrangimento de seu jovem filho, nos dias dos pais, no seu elegante internato. Na ocasião da morte do Duque de Cambridge, primo da Rainha Vitória, em 1904, Karno comprou as carruagens reais, e houve um embaraço oficial quando os comediantes dele galoparam por Londres nas carruagens que ainda ostentavam os brasões reais. Outros esquemas

promocionais incluíam bandas, balões, panfletos com testemunhos do público e falsas perseguições policiais nas cidades onde a companhia se apresentava.

Entre as primeiras estrelas de Karno, estava Fred Kitchen, que tinha representado o Arlequim na pantomima *Aladin*, de 1896, no teatro da Drury Lane, espetáculo estrelado por Dan Leno e Herbert Campbell. Fred ficou famoso com o bordão do espetáculo de Karno, *The Bailiffs*: "Meredith! Chegamos!". Billie Reeves, irmão de Alfred Reeves, dirigiu as companhias de Karno por muitos anos antes de se tornar diretor geral dos estúdios de Chaplin. Ele também criou o papel do bêbado em *Mumming Birds*, mais tarde encenado, com muito sucesso, pelo próprio Chaplin. Reeves começou na companhia de Karno em 1900 e, a partir de 1905, passou grande parte do tempo nos Estados Unidos. Na época em que Sydney Chaplin se uniu a eles, em 1906, Karno tinha dez companhias em excursão. Elas eram administradas e providas pela Fun Factory de Karno, estabelecida em três casas na Vaughan Road, números 26, 28 e 28a, em Coldharbour Lane, Camberwell. Em 1906, Karno publicou um anúncio:

> Novos bastidores magníficos acrescentados, compreendendo uma sala de pintura, uma sala de ensaios e um galpão de depósito... A nova sala de pintura foi guarnecida de duas estruturas que suportam quaisquer panos de boca. A nova sala de ensaios, esplendidamente iluminada, ventilada e aquecida, tem 21,94 metros de comprimento, 6,4 metros de largura e com a excepcional altura de 8,71 metros, pode acomodar ensaios para qualquer número de ginástica ou acrobacias aéreas. O enorme galpão de depósito, completamente seco e ventilado, tem uma área de 264,22 metros quadrados, e 0,92 metros cúbicos.[4]

O primeiro contrato de Sydney com a companhia de Karno foi assinado em 9 de julho de 1906. Foi empregado como "pantomimista", ganhando três libras por semana, com uma cláusula prevendo um salário de seis libras por semana caso excursionasse para os Estados Unidos. Ele, evidentemente, causou uma boa impressão, pois, apenas três meses depois, foi escolhido para uma das duas companhias que foram mandadas para a América na segunda temporada das companhias de Karno. Sydney representou o bêbado em *Mumming Birds*, na trupe gerenciada por Arthur Forest; Billie Reeves era o astro da outra companhia, encenando *Early Birds*, sob a gerência de Alf Reeves. Sydney voltou para casa a tempo de festejar o Natal, para representar em *The Football Match*, em Manchester. O papel principal – Stiffy, o goleiro — era feito por Harry Weldon, um comediante de pouca conversa, de Lancashire. Em 17 de julho de 1907, quando a turnê de Charlie com o *Casey's Circus* estava acabando, Sydney apareceu em um novo esquete, *London Suburbia*, no Canterbury.

Sydney tentou convencer Karno a dar um emprego a Charlie, que agora estava desempregado, mas Karno não demonstrou interesse. Em fevereiro de 1908, ele cedeu um pouco, a ponto de oferecer a Charlie duas semanas de teste, com a chance de um contrato, se ele se saísse bem. Karno o achava "...um rapaz pálido, fracote e soturno. Devo dizer que na primeira vez que o vi, pensei que era tímido demais para ser bom no teatro, especialmente, em comédias do tipo pastelão, que eram a minha especialidade". O teste aconteceu no London Coliseum, que tinha reaberto algumas semanas antes. Charlie fez o papel do vilão cômico que tenta subornar Stiffy para entregar o jogo. Normalmente, o papel de Charlie era simplesmente preparar a entrada de Harry Weldon como Stiffy, mas Chaplin, com a experiência do *Casey's Circus*, tinha arrancado algumas risadas da plateia. Ele entrou em cena de costas para o público, usando um chapéu de seda e um sobretudo, manejando elegantemente uma bengala. A primeira risada veio quando ele se virou de repente e a refinada figura que se apresentava tinha um chocante nariz rubro. Então, ele se enrosca na bengala e dá uma trombada em um saco de boxe (a cena acontecia no lugar onde os atletas treinavam). Weldon ficou surpreso e desconcertado, especialmente quando Chaplin responde, de pronto, às risadas que ele conseguira improvisando. Ele tinha, claramente, conseguido o seu contrato, que foi assinado em 21 de fevereiro de 1908, dezoito dias depois de sua primeira apresentação com a companhia. O acordo previa um salário de três libras e dez xelins por semana no primeiro ano, um segundo ano de contrato com quatro libras por semana e a opção para um terceiro ano de contrato. Pela primeira vez na vida, os irmãos Chaplin gozavam de segurança, e de sete libras e dez xelins por semana, juntando os dois salários, já que o salário de Sydney tinha sido aumentado para quatro libras por semana. Quando Sydney voltou a Londres de uma turnê pelas províncias, eles alugaram um apartamento na Brixton Road, na Glenshaw Mansions, 15, e o decoraram com mobília de segunda mão, confortável e com um toque de luxo exagerado, ostentando um biombo mouro e abajures coloridos.

Chaplin sentiu que Weldon, oito anos mais velho que ele, tinha ciúmes do seu sucesso com o público e da predileção de Karno; isso parece ser confirmado pelo tom distintamente mesquinho de um artigo que Weldon publicou, alguns anos depois, no *Pearson's Weekly*, uma revista publicada por Frank Harris:

> Charlie, sem dúvida, tinha talento para a pantomima; mas, na parte em que havia falas, ele não era tão motivado. Fred Karno, que sempre teve faro para descobrir novos talentos, estava exageradamente impressionado com ele, e eu sei que Fred costumava dizer a todos os gerentes que grande descoberta havia feito.
>
> Lembro-me de uma ocasião em que estávamos encenando no

> Olympic, em Liverpool, eu fazia Stiffy na primeira sessão, e Chaplin, seguindo instruções de Karno, fazia o papel na segunda.
> Tive a experiência única de sentar-me nos bastidores e ver meu substituto atuar. Não posso dizer que o público ou eu tenhamos ficado muito impressionados com o show de Charlie. Ele deu o seu melhor, mas a mente débil o impediu de entrar no papel, e o público ficou tão frio ao seu Stiffy que ele nunca se destacou. Não enquanto eu estava na companhia.
> Embora Karno tivesse Chaplin em alta conta, ninguém mais na companhia prestava muita atenção nele, considerando-o apenas como um dos rapazes.

Outros colegas se recordavam do Chaplin de dezenove anos de idade. O próprio Karno disse:

> Ele não era muito amável. Eu o vi ficar semanas sem dizer uma palavra a ninguém na companhia. Ocasionalmente, tornava-se bastante falante, mas, no geral, era sorumbático e pouco sociável. Ele vivia como um monge, tinha horror à bebida e guardava a maior parte do seu salário no banco, assim que recebia.

Por outro lado, um jovem da companhia, chamado Stanley Jefferson, de Lancashire, que eventualmente mudou seu nome para Stan Laurel, recordava-se:

> Sei que para alguns da companhia ele parecia retraído e convencido. Ele não era, não era mesmo. E isso é algo que muitas pessoas, ao longo dos anos, não sabiam ou se recusaram a saber a respeito de Charlie: ele era um homem muito, muito tímido. Você podia até mesmo dizer que ele era um homem desesperadamente tímido. Nunca foi capaz de se misturar com as pessoas, se elas não viessem até ele e oferecessem sua amizade, a não ser que estivesse em meio a pessoas que não o conhecessem: aí ele era um pouco menos tímido.[5]

Fred Goodwins, que o conhecia dos dias do *vaudeville* e tinha trabalhado com ele em alguns filmes em 1915, disse que Chaplin o surpreendia, sendo um sonhador:

> Um construtor de castelos no ar — e eu costumava observá-lo com curiosidade e notar a maneira como agia nas variadas condições que a vida lhe trazia. Ele era ambicioso, eu acho, a seu

próprio modo. Ele me disse que costumava imaginar como seria se estivesse no topo, e como zombava de si mesmo por nunca ter suposto a fama e fortuna que alcançaria.

Parecia ter uma percepção de que um grande saldo bancário era uma ajuda inestimável na batalha da vida, então, vivia de modo equilibrado e guardava uma boa parte do salário. Ele nunca foi mesquinho ou severo, apenas econômico, frugal. Nem foi alguém que bebia habitualmente; na verdade, nada além do mais barato mexerico o reputaria como outra coisa além de o mais abstêmio dos homens. Em toda a minha experiência com ele, não creio que o tenha visto ter um vício de qualquer natureza. Ele raramente fumava ou bebia e, estranhamente, não tinha nem o vício de vangloriar-se. É verdade que gostava do seu próprio sucesso e lutava muito para mantê-lo, mas só porque sentia que era seu dever. Ele odiava ostentação e não queria ser tratado como celebridade sem motivo.

Mesmo assim, Charlie foi o homem mais alegre que eu já conheci. Era muito sensível e dado a expressões extravagantes de prazer quando as coisas davam certo para ele e para o seu trabalho; mas mesmo um pequeno incidente, o menor infortúnio que acontecesse a um amigo ator, por exemplo, o abatia completamente e se traduzia numa impossibilidade de trabalhar pelo resto do dia. A compaixão, a alegria e o estupendo bom senso eram talvez suas características mais marcantes...

Não havia nada de reserva ou arrogância nele; sua atitude preocupada ou absorta e o modo peculiar de olhar distraidamente para seus interlocutores, como ele fazia muitas vezes, levaram pessoas que o conheciam casualmente a pensar que o sucesso lhe tinha "subido à cabeça".

Nada podia ser mais equivocado. Charlie era essencialmente "um dos rapazes", um democrata, um crente absoluto no espírito da camaradagem inata e da fraternidade.[6]

Em seu próprio relato dessa época, em *My Autobiography*, Chaplin dá a impressão de uma juventude solitária e reclusa; mas, segundo os testemunhos de ex-colegas da companhia Karno, isso pode não ter sido sempre assim. Em 1918, Bert Weston (a essa altura, trabalhando em um número solo, *The Mat Man*) escreveu-lhe: "Penso sempre naquela época, quando você foi pela primeira vez ao jogo de futebol em Newcastle-on-Tyne, e fomos todos juntos para Blackburn. O jovem Will Poluski fazia 21 anos, e fizemos uma festa".[7] Clifford Walton, então oficial da *Royal Air Force*, tinha acabado de dar baixa, e escreveu a

Charlie em março de 1919:

> Deve fazer pelo menos oito [anos] desde que o deixei no seu apartamento depois de voltarmos da Holborn Empire. Lembro que meu amigo estava muito bêbado e insistia em nos lembrar, a cada minuto, de que ele estava muito preocupado. De qualquer maneira, o pobre já morreu, depois de uma vida curta, porém, feliz. Bem, velho amigo, devo primeiro dar-lhe os parabéns pelo seu enorme sucesso... Você sempre me divertiu, principalmente nos buracos que compartilhamos. Sempre me lembro daqueles dias; afinal, não foi tão ruim assim. Você se lembra daquela semana em Belfast e da garotinha com quem foi tão gentil, e daquele incidente com Will Poluski e a sua câmera? Minhas ideias a respeito da vida mudaram bastante desde aquele tempo, embora eu ainda tenha um espírito nômade. Você ainda joga pôquer? Costumávamos ter bons jogos aos domingos, embora isso fosse desastroso para as minhas finanças, você se lembra? Acho que Harry Weldon era o sortudo. Agora vou voltar para a minha cama de campanha; então, à nossa, Charlie! Espero que algum dia nos encontremos de novo. Boa sorte,
> Seu camarada,
> Clifford Walton[8]

Essas memórias passam a impressão de um jovem que não era de modo algum insociável, embora:

> [...] as pessoas que estiveram com Charlie nos dias da companhia Karno contem todo o tipo de histórias sobre seu egocentrismo naquele tempo. Nas longas viagens de trem, os outros rapazes da companhia tiravam uma soneca ou liam os jornais de domingo ou discutiam futebol; Charlie ficava sentado num canto, sozinho, olhando fixamente, não para a paisagem, mas para o nada... Eles achavam que ele era lunático.[9]

Então, no fim do verão de 1908, Chaplin se apaixonou. Para qualquer outra pessoa teria sido simplesmente uma paixão adolescente que passaria em uma semana. Mas Charlie não era qualquer pessoa, e alguma coisa em sua sensibilidade, ou talvez por causa das privações de sua infância, fez com que as impressões desse encontro fossem profundas e permanentes. O objeto dessa paixão foi uma garota chamada Florence Hetty Kelly. Ela nascera em 28 de agosto de 1893, na Broad Street, 30, em Westminster, e fora registrada como

Florence Etty [*sic*].[10] Seu pai era Arthur Kelly, fabricante de esquadrias contratado. Ele e a esposa, cujo nome de solteira era Matilda Davis, tiveram um filho e três lindas filhas, para as quais a mãe, obviamente, tinha planos de torná-las atrizes. Quando Charlie a conheceu, ela tinha quinze anos, era bailarina na trupe Bert Coutts's Yankee Doodle Girls. Eles aparecem no mesmo programa com a companhia de Karno, no Streatham Empire. Ele a viu dos bastidores —"uma gazela esbelta, com um rosto oval, uma boca encantadora e belos dentes". Quando ela saiu do palco, pediu-lhe que segurasse o espelho para ela. Na noite seguinte, uma quarta-feira, ele perguntou se ela o encontraria no sábado à tarde. Charlie a levou ao Trocadero (ele tinha sacado três libras do banco), mas a tarde foi um fiasco total, porque Hetty já tinha comido e Charlie estava sem apetite. Levá-la de volta a Camberwell o fez experimentar uma nova sensação de alegria: "Eu estava andando no paraíso, com uma sensação interior de excitação feliz".

Na segunda-feira de manhã, ele se aprontou a tempo de levá-la da Camberwell Road e Walworth Road até o metrô; naquela semana, ela estava ensaiando na Shaftesbury Avenue. Ele a pegou e a acompanhou de novo na terça e na quarta-feira, mas, na quinta-feira, quando Charlie foi encontrá-la, Hetty estava fria, nervosa e não o deixou segurar sua mão. Ela lhe disse que era muito nova e que ele estava pedindo muito dela. Ele tinha dezenove anos e ela, quinze. Falar de amor a tinha deixado confusa e alarmada.

Chaplin não pôde resistir a retornar a Camberwell Road na manhã seguinte, mas, em vez de Hetty, ele encontrou a mãe dela, que lhe disse que ela havia voltado para casa chorando. Ele pediu para vê-la, mas Matilda Kelly, inicialmente, se recusou. Quando ela cedeu e ele entrou para ver a garota, a encontrou fria e não amistosa. Ele se lembrava, mais de sessenta anos depois, de que ela tinha acabado de lavar o rosto com sabão da marca *Sunlight* e ainda rescendia o perfume fresco do sabão.

Chaplin não compreendia o que tinha acontecido, e nós também não saberemos. Talvez a Sra. Matilda Kelly não tivesse a intenção de que sua bela filha fosse desperdiçada com um comediante de *vaudeville* sem possibilidades evidentes de sucesso futuro. Ela, certamente, queria que suas filhas, dentro de alguns poucos anos, se casassem com homens de dinheiro e posição. Chaplin nunca esqueceu e, tanto em sua vida quanto em sua arte, ele parece ter passado muitos anos tentando recapturar aquele êxtase que sentiu na companhia de Hetty Kelly. Treze anos depois, em 1922, ele escreveu:

> Kennington Gate. Esse lugar tem suas memórias. Memórias tristes, doces e que vêm à tona facilmente.
>
> Foi lá meu primeiro encontro com Hetty (irmã de Sonny). Como eu estava todo embonecado, com a minha sobrecasaca, meu

> chapéu e minha bengala! Parecia um almofadinha enquanto observava cada bonde que passava até dar quatro em ponto, esperando que Hetty aparecesse, sorrindo ao me ver esperando por ela.
>
> Saí e esperei alguns instantes no Kennington Gate. Meu motorista de táxi pensa que sou doido. Mas estou perdoando os motoristas de táxi. Lembro-me de um rapaz de dezenove anos, impecavelmente vestido, com o coração palpitando, esperando, esperando por aquele momento do dia em que ele e a felicidade andariam lado a lado pela estrada. A estrada é tão fascinante agora. Ela me chama para outro passeio e, quando ouço o bonde se aproximar, viro-me ansiosamente, por um instante, quase esperando ver a mesma bela Hetty saltar, sorrindo.
>
> O carro para. Alguns homens descem. Uma velha. Algumas crianças. Hetty não desceu.
>
> Hetty foi embora. Assim como o rapaz de sobrecasaca e bengala.[11]

Chaplin descreveria o encontro novamente, mais detalhadamente, dez anos depois, acrescentando: "O que aconteceu era inevitável. Afinal, o episódio foi uma paixão passageira para ela, mas para mim foi o início de um desenvolvimento espiritual, uma busca pela beleza".[12]

A vida de um comediante andarilho deixava pouco tempo para queixas. No outono de 1909, ele foi enviado para Paris com a companhia de Karno, onde encenaram no Folies Bergère. Os quadros de pantomima eram altamente exportáveis, pois não tinham problemas de idioma. Fora do palco, os artistas tinham alguns problemas de comunicação, mas Chaplin não se perturbou com isso e ficou impressionado e empolgado com tudo o que viu em Paris. Por meio do próprio relato, sabemos que ele se comportou de maneira pueril em relação aos tradicionais prazeres carnais da cidade. No teatro, ele parece ter encenado o número que o tornaria famoso nos Estados Unidos, o almofadinha bêbado de *Mumming Birds*, que tinha sido representado antes por Billy Ritchie, Billie Reeves e Sydney Chaplin.

O cenário de *Mumming Birds* era o palco de um pequeno teatro de variedades, que tinha dois camarotes de cada lado. O esquete abria com uma música, *Fortissimo,* enquanto uma garota mostrava o camarote inferior (à esquerda do público) a um cavalheiro idoso e seu sobrinho — um garoto peralta, armado com uma zarabatana, um trompete de latão e um cesto grande de piquenique. O almofadinha bêbado ficava preparado no camarote lateral e começava imediatamente algum tipo de atividade muito chaplinesca. Ele tirava a luva da mão direita, dava uma gorjeta para a moça e, depois, esquecendo-se de que já

tinha tirado a luva, tentava tirá-la de novo. Então, ele tentava acender seu charuto em uma luz elétrica, na lateral do camarote. O garoto estendia-lhe uma caixa de fósforos e, ao tentar inclinar-se graciosamente para pegá-la, o bêbado caía do camarote.

O show dentro do show consistia em uma série de atos profanos. Chaplin disse a um repórter que, em algumas das cidades ignorantes em que estiveram — ele citou Lincoln —, o público acreditava que os números deviam ser levados a sério, e os recebiam com uma desaprovação crítica em vez de risadas. Os quadros mudaram com o passar dos anos, mas alguns continuaram iguais: o cantor de baladas, um quarteto de vozes masculinas, a camareira impertinente deliciando o bêbado com a sua representação, "Você, seu menino malvado! Menino malvado!". O final era sempre: "Marconi Ali, o Turco Terrível — o maior lutador que jamais se apresentou ao público britânico". O Turco Terrível era um pobre e raquítico homem oprimido por um enorme bigode, que saltava tão furiosamente quando o garoto lhe lançava um pão doce, que o diretor de cena tinha de gritar: "Para trás, Ali, para trás!". A oferta do turco para lutar com qualquer um por um prêmio de duzentas libras fornecia a desculpa para o tumulto que compunha o clímax do número.

Havia elementos claros no negócio e no personagem que, mais tarde, Chaplin usaria em seus filmes: descrições do olhar fixo de desgosto mudo e do aceno de mão indicando tédio anteciparam o personagem das telas. Apesar do desprezo de Weldon, ele, eventualmente, representou o papel de Stiffy com sucesso, mesmo que tenha tido outra experiência infeliz com o personagem. Empolgou-se quando Karno anunciou que ele faria o papel em Oxford, o maior teatro de variedades de Londres — talvez excitado demais, porque quando a noite se aproximou, ele perdeu a voz. Como *The Football Match* era um dos esquetes com diálogos que agora eram cada vez mais comuns no repertório de Karno, Chaplin, para seu grande desgosto, foi substituído. Na primavera de 1909, entretanto, ele faria o papel nas províncias e, no último dia do ano, ele finalmente fez o papel principal no Oxford.

Sydney agora estava criando material original para Karno e estrelando papéis principais nos esquetes. Com Karno e J. Hickory Wood, um conhecido autor de pantomimas e da biografia de Dan Leno, coautor de *Skating*, que foi apresentado, em 1909, como "Um absurdo pantomímico novo e original, da última moda". O próprio Sydney criou o papel de Archibald Binks. A seguir, mostramos um diálogo representativo entre Archibald e seu amigo Bertie, no Olympia Rink:

– Ficamos lá com nosso retrato cortado.
– Nosso o quê cortado?
– Nosso retrato cortado.
– Oh! Pare com isso!

– Ficamos lá por três dias sem comida nem água, imagine só, nem mesmo uma gota de água. O que você fez?
– Bebemos puro.
– Como seus irmãos estão se dando?
– Você se lembra dos meus irmãos?
– Deveria. Dois deles são corcundas e um tem os joelhos virados para dentro.
– Você se lembra de quando eles costumavam sair? Os dois corcundas iam nas laterais e o outro ia no meio.
– Sim, e quando eles desciam a rua falavam oxoniano.
– Como você vai indo?
– Oh! Altos e baixos.
– Você está trabalhando?
– Aqui e ali.
– Você gosta?
– Bem, sim e não.
– No que você trabalha?
– Oh! Nisso e naquilo.
– Você está sempre empregado, eu suponho.
– Bem, às vezes sim, às vezes não.
– Você trabalha muito?
– Sim e não.
– Quanto você ganha?
– Um pouco e mais metade.
– Para quem você trabalha?
– Sr. Assim-Assim.
– Bem, você está procurando emprego?
– Tenho medo de procurar. Eu posso achar![13]

Anos depois, Chaplin comemoraria esse estilo de *nonsense* na cena de conversa cruzada do filme *Luzes da cidade*. Enquanto Sydney excursionava com a companhia número um com *Skating*, tendo Jimmy Russell no papel de "Zena Flapper", uma coquete que andava de patins, Charlie viajava com a segunda companhia, fazendo o mesmo número, com Johnny Doyle representando a moça.

Em abril de 1909, Karno ofereceu a Chaplin o papel principal em um novo número, *Jimmy, the Fearless*, ou *The Boy 'Ero*. O quadro tinha sido planejado para ter quatro cenas, com transformações espetaculares. A abertura era em uma sala de visitas, na qual a mãe e o pai esperavam por Jimmy, que chegava tarde em casa, explicando, imprudentemente, que ele estava com um rabo de saia. A mãe o despe e o leva para comer a ceia à luz de velas. Enquanto ele

come, tira uma novela barata do bolso e a lê avidamente. Depois, atira sua cadeira ao fogo e continua lendo, até que adormece.

Em seus sonhos, ele se imagina nas Montanhas Rochosas, onde encontra alguns facínoras na Garganta do Homem Morto. Após uma feroz luta corpo a corpo, ele os derrota e resgata a heroína. Depois, é visto com ela e com novos-ricos em uma mansão, e está a ponto de salvar os pobres pais de serem despejados, quando... Acorda na cozinha, com o pai prestes a dar-lhe uma surra de cinto. Um crítico opinou: "Ele provavelmente tirou sua inspiração de Dickens. No *Conto de Natal*, um excesso de álcool produz um pesadelo horrível que faz de Scrooge um abstêmio total, ao passo que a ruína de Jimmy foi uma ceia substancial, aliada a uma orgia de 'novelas baratas'".[14]

Chaplin, por alguma razão, desistiu do papel, e Karno o passou para um novo garoto, Stanley Jefferson — o futuro Stan Laurel.

> Achei que era um esquete maravilhoso, então, agarrei a chance de fazer Jimmy... Charlie estava lá fora na noite de estreia e, logo depois do espetáculo, disse a Karno que tinha cometido um erro. Ele queria fazer o papel de Jimmy. E o fez. Não, eu não fiquei triste com isso. Para mim, Charlie era, é e sempre será o maior comediante do mundo. Acho que ele devia ter feito o papel em primeiro lugar. Mas, depois, eu costumava brincar com ele, orgulhoso, dizendo que, pelo menos uma vez na vida, Charlie Chaplin tinha sido meu substituto. Charlie amava representar Jimmy, e a memória do papel e da produção permaneceram com ele por toda a vida, eu acho. Dá para ver *Jimmy, the Fearless* em todos os filmes — as sequências do sonho, por exemplo. Sempre acho que aquele pobre, corajoso e sonhador Jimmy cresceu e se tornou *O Vagabundo*.[15]

Jimmy, the Fearless, ou *The Boy 'Ero* foi um sucesso imediato para Karno ("outro vencedor — nesse tipo de negócios, ele era tão bem-sucedido quanto Frohman") e para Chaplin. No começo da turnê, ele não foi anunciado no programa, mas os críticos o notaram: "Devemos dizer algo sobre o comediante muito competente que faz o papel do sonhador, cuja modéstia fez retirar seu nome do programa"; "A peça foi encenada com excelência por uma grande companhia, incluindo um comediante com um método original no papel de Ero". Quando chegaram a Swansea, a fotografia dele apareceu nos jornais locais, junto a uma breve biografia:

> Charles Chaplin, que faz o papel principal em *Jimmy, the Fearless*, em cartaz esta semana no Swansea Theatre, tem somente 21 anos,

> e provém de uma antiga linhagem: seu pai foi o falecido Charles Chaplin, um comediante conhecido há alguns anos. Ele começou sua carreira aos nove anos de idade com os *Oito Rapazes de Lancashire*. É o comediante mais jovem com papéis principais das Companhias Karno, e representou "Perkins" no *The G P. O* e no *The Bailiffs*, fez o papel de Stiffy no *The Football Match*, Archibald em *Skating* e o Almofadinha Bêbado em *Mumming Birds.*[16]

O *Yorkshire Evening Post*, de 3 de julho de 1910, dedicou um parágrafo inteiro a ele:

> Nasce um ator
>
> Assumir papéis que Fred Kitchen tornou famosos não é tarefa pequena para um adolescente de 21 anos, mas o Sr. Charles Chaplin, que provocou muito riso no Leeds Empire esta semana, como *Jimmy, the Fearless*, no espetáculo mais recente de Fred Karno, desempenhou tal tarefa. O Sr. Chaplin só está na companhia do Sr. Karno há três anos, mas já representou todos os papéis principais, e percebe perfeitamente a responsabilidade de suceder um artista tão consumado quanto Fred Kitchen. Ele é ambicioso e diligente, e está pronto para seguir em frente... Jovem como é, já fez um trabalho muito bom no palco e só a sua entrada em cena traz o público abaixo e o revela como um comediante nato.

Fazer o papel do desajeitado e de meia-idade Perkins na *G. P. O* e em *The Bailiffs*, certamente, era um sinal da versatilidade e posição de Chaplin; o papel tinha sido criado por Karno para o, até então, inigualável astro, Fred Kitchen. Chaplin tinha claramente se desenvolvido muito nos três anos na companhia de Karno. Um homem cruel, ignorante e sádico, Karno tinha um toque de gênio na criação de comédias e de comediantes. Possuía um instinto infalível para o que era engraçado. Compreendia o valor do tempo e do ritmo (seus esquetes tinham acompanhamento musical especial). Ele lutava por sutileza e por um trabalho impecável de composição. Antes que uma companhia tivesse representado junta por seis meses, ele a considerava uma companhia inexperiente, um "rascunho". Cada um tinha de saber sua parte perfeitamente, ou melhor, seus vários papéis, porque era preciso poder substituir membros individuais do elenco como as partes de uma máquina de precisão.

Karno sabia como obter o melhor de seus artistas, mesmo que os métodos às vezes carecessem de encanto: uma performance abaixo do padrão era criticada com insultos humilhantes ou, simplesmente, com um assobio de desaprovação vindo dos bastidores. Até com seus astros o tratamento podia ser brutal. Chaplin

se recordava de que, quando foi negociar um novo contrato, Karno tinha colocado uma planta do outro lado da linha do telefone, para representar o gerente do teatro, confirmando sua visão de que Chaplin não despertava simpatia, portanto não merecia ganhar mais dinheiro.

Outra característica do estilo de Karno continuaria sendo dominante no trabalho de Chaplin. Stan Laurel disse a John McCabe:

> Eu não me lembro se foi ele quem deu a ideia de acrescentar um pouco de sentimento em um número cômico, mas sei que ele fazia isso o tempo todo. Lembro-me de uma ou duas vezes. Esqueci o esquete de Karno, mas havia um em que um sujeito era espancado — merecidamente. Ele era o vilão, uma pessoa terrível, e o público ficava feliz de vê-lo levar o que merecia. Então, Karno acrescentou isso ao esquete: depois que o homem era espancado, o herói — que, lembre-se, tinha acabado de bater no vilão — aproximava-se dele e o confortava. Punha uma bola sob a cabeça dele, ou seja lá o que você tivesse em mãos. Isso rendia risadas e, ao mesmo tempo, era tocante. Karno encorajava esse tipo de coisa. Acho que, para ele, "concentração" significava incluir um toque sério de vez em quando. Outra coisa de que me lembro: você deveria parecer arrependido, muito arrependido, por alguns instantes, depois que batesse na cabeça de alguém. Karno diria: "Concentrado, por favor, concentrado". Era só um toque, mas, de algum modo, tornava a coisa toda mais engraçada. O público não esperava esse olhar sério. Karno realmente sabia deixar uma comédia mais afiada com isso.[17]

Karno ensinou a seus comediantes outros princípios da comédia: que uma fala lenta podia ser, geralmente, mais efetiva que um discurso rápido, mas que, de qualquer modo, o ritmo devia variar para evitar a monotonia; que o humor está no inesperado, então, é mais engraçado se um homem não está esperando aquela torta que é jogada em sua cara. As transposições do absurdo sério e do bizarro cômico dos esquetes de Karno devem frequentemente lembrar as *gags*[17] de Chaplin. Em uma delas, um homem pega um cachorro que está passando e esfrega no seu chapéu (há cachorros nos esquetes de Karno, assim como há nos filmes de Chaplin). O enredo de Sydney para *Flats* contém a indicação: "Esta fileira de fora deve ser uma sucessão de guinchos, berros e barulho. Para isso, deve-se conseguir um ou dois cães. Só é preciso que o dono os mantenha no ponto inicial da cena, e depois os gritos das pessoas farão os cachorros continuarem andando".

Pelo sexto ano consecutivo, Karno enviou uma companhia para uma turnê nos

Estados Unidos, com Alf Reeves como gerente. A *Variety* fez o seguinte comentário a seu respeito: "A sagacidade com que ele lidou com as condições diferentes do negócio, tão distintas dos métodos britânicos, fê-lo respeitado e querido pelos gerentes". No inverno de 1910, Reeves retornou para Londres e começou a organizar uma companhia para a próxima temporada americana. Amy Minister, uma encantadora atriz que fazia papéis de "camareira fofoqueira" em uma das companhias de Karno, e com quem Reeves se casaria durante a próxima turnê americana,[18] disse-lhe: "Al, tem um garoto esperto na trupe de Karno no Holloway Empire. O nome dele é Charles Chaplin. Ele é um garoto maravilhoso e um ator fantástico". Reeves se lembrava, anos depois, de que, em uma noite enevoada, ele tomou o ônibus para Holloway, onde Chaplin estava encenando *Jimmy, the Fearless*.

> Assim que entrei, ele estava emprestando nova paixão à velha fala: "Outro tiro ecoou, outro pele vermelha foi derrotado!"
> Ele parecia um moleque londrino típico, que conhece cada centímetro da cidade, enquanto abre caminho na multidão e no tráfego, conseguindo, por milagre, escapar com vida. Ele tinha um boné assentado no cocuruto e vestia uma roupa esfarrapada, com as mangas pequenas e desfiadas nos punhos — uma roupa que já não lhe servia há muito tempo.
> Mas só quando fez algo impressionante percebi que ele era realmente um achado. O pai dele na cena estava o mandando largar a sua novela barata e comer a ceia. "Vamos logo com isso, meu rapaz", jogando-lhe uma fatia de pão. Percebi que Charlie cortou o pão sem tirar os olhos do livro. Mas o que chamou, especialmente, a minha atenção foi que, enquanto ele, distraidamente, cortava o pão, a faca continuava na sua mão esquerda. Charlie era canhoto, mas eu não sabia disso na época. O que vi em seguida foi que ele tinha escavado aquele pão no formato de uma sanfona.[19]

Poucos anos depois, Chaplin usaria essa mesma *gag* no filme *Carlitos quer casar*. Reeves foi ao camarim depois do número e perguntou a Chaplin se ele queria ir para a América. "Com muito gosto, se o senhor me levar", foi a resposta.

> Eu disse-lhe que conversaria com Karno. Ao ouvir isso, ele limpou a maquiagem do rosto e um grande sorriso iluminou-lhe o semblante. Pude ver, então, que ele era um garoto muito bonito. Eu já tinha me decidido a respeito dele antes de sair do camarim.

> "Bem", considerou Karno, "você pode levá-lo para a companhia americana se acha que ele tem idade bastante para fazer os papéis". Nós estávamos levando *A Night in an English Music Hall, A Night in a London Club* e *A Night in a London Secret Society*.
> "Ele tem idade o bastante" — eu respondi a Karno — "e é grande e esperto o bastante para qualquer coisa".[20]

Karno pareceu ficar contente em mandar Charlie em vez de Sydney, porque nas turnês anteriores alguns artistas haviam desertado para os palcos de *vaudeville* americanos, e Sydney era valioso demais para ele se arriscar a perdê-lo. Antes de partir, Chaplin assegurou solenemente ao "chefe" que não precisava recear que ele não voltasse. Seu contrato só terminaria em março de 1911, mas, mesmo assim, um novo contrato foi assinado, em 19 de setembro de 1910, logo antes de a companhia embarcar no *SS Cairnrona*. O novo acordo valeria a partir de 6 de março de 1911 e previa três anos de contrato, com salário de seis libras por semana no primeiro ano, oito libras no segundo e dez libras no terceiro ano. Depois, havia a opção de mais três anos de contrato.

A companhia americana, naquele ano, incluía: Stan Jefferson, Fred e Muriel Palmer, George Seaman (que também fazia as vezes de carpinteiro) e sua esposa Emily, Albert Austin (que mais tarde trabalharia em muitos filmes de Chaplin), Fred Westcott, o filho de Karno, de dezenove anos de idade, e Mike Asher, que fazia o papel de "Garoto terrível", em *Mumming Birds*.

O *Cairnrona* aportou em Quebec e a trupe viajou de trem via Toronto até Nova York, onde estreariam em 3 de outubro, no Colonial Theatre. Karno tinha insistido para que eles apresentassem um novo número, *The Wow-wows* (ou *A Night in a London Secret Society*), escrito por Karno e por Herbert Sydney, e produzido inicialmente no Palace, em Tottenham, na semana de 8 de agosto de 1910. A primeira cena acontecia em um acampamento de verão, em que os campistas resolviam se vingar do sovina Archie, criando uma sociedade secreta falsa. A segunda cena satirizava as absurdas cerimônias de iniciação de tais organizações enigmáticas. O elenco ficou desanimado de estrear com um show que todos consideravam bobo e ineficaz. Pelo que podemos entender do noticiário, só a atuação de Chaplin salvou a peça do desastre completo. A *Variety* escreveu — profeticamente: "Chaplin vai se sair bem na América, mas é uma pena que não tenha feito sua primeira apresentação em Nova York com algo melhor que esse espetáculo". Outro crítico escreveu:

> Agora, Charles Chaplin é um comediante tão bom que o Sr. Karno deve ser perdoado por tudo o mais que o espetáculo não apresentou. Mesmo o mais apaixonado fã de Karno, certamente, admitirá também que o número deixa muito a desejar. Mesmo

assim, o Sr. Chaplin encabeça o elenco, então as pessoas riem e ficam felizes.

Ele interpreta Archibald, um sujeito cujo bigode tem uma ponta virada para cima e a outra virada para baixo, um camarada cujas marcas no rosto revelam que não teve uma boa noite de sono, um sujeito que diz que vai participar, mas que nunca paga nem a sua parte nem qualquer outra.

A primeira cena em que ele aparece é saindo de uma barraca, uma das muitas ocupadas em uma festa de acampamento. Parece muito abatido, apesar de estar impecavelmente vestido.

— Como você está, Archie? — pergunta uma visitante decididamente atraente, e por quem Archie parece estar enamorado.

— Não muito bem. — ele responde. — Acabei de ter um sonho terrível.

— Muito terrível? — ela pergunta, solícita.

— Oh! Medonho! — disse Archie — Sonhei que estava sendo perseguido por uma lagarta.

Archie faz observações como essas de um modo extraordinariamente engraçado, burlesco. Além de Archie, a companhia é formada pela mais marcante coleção de ingleses balbuciando bobagens que Nova York já viu em um só dia.[21]

Depois de um ou dois meses, Chaplin e a companhia, evidentemente, conseguiram melhorar o espetáculo até que o esquete ficasse tolerável. Uma crítica posterior observou: "Nada mais engraçado que a cena em que Charles Chaplin, o "bêbado" chique, é iniciado nos mistérios dos *Wows-Wows*. Chaplin é um verdadeiro comediante. Ele é realmente engraçado e os *Wows-Wows* devem ter sido criados sob medida para ele".[22]

Durante os três meses do circuito nova-iorquino, a companhia representou obedientemente os *Wows-Wows*, mas, apesar da melhoria que tinham conseguido, estavam ansiosos para se livrar do show. No American Music Hall, em Chicago, na semana de 30 de janeiro de 1911, eles apresentaram um esquete de dezessete minutos, com um só cenário, intitulado *A Night in a London Club*. A apresentação é cercada de algum mistério, já que parece que não foi repetida, e apareceu muito brevemente na publicidade de Karno. A explicação mais provável é que, por causa da desenvoltura que os artistas Karno tinham, eles, simplesmente, improvisaram um número completamente novo, usando o mesmo cenário dos *Wows-Wows*. Tinha relação com um antigo número de Karno, *The Smoking Concert*, mas também possuía elementos de *Mumming Birds* e dos *Wows-Wows*:

> O show, de alguma forma, lembra Dickens. Ao assisti-lo, lembramo-nos das reuniões no clube Pickwick. As caricaturas dos membros do clube são feitas com uma gravidade que faz a comédia se destacar. A comédia é tosca, mas os personagens são bem delineados. Vários membros do clube são chamados para entreter o público. Há uma cantora que pega seu tom várias vezes, mas não consegue achar a nota quando começa a cantar; a tediosa filha de um deles, que oferece uma seleção pueril para o aplauso dos amigos admiradores e um ator de tragédias ambicioso que, depois de pedir repetidamente ao mestre de cerimônias, é finalmente admitido para iniciar a cena de uma peça, só para ser interrompido pelo "bêbado" (interpretado por Charles Chaplin), que deve vir a ser reconhecido como o principal comediante das companhias Karno. Como vimos na matinê de segunda-feira, a única falha da farsa é a falta de uma boa risada no final.[23]

É razoável supor que, como principal comediante, Chaplin tenha desempenhado um papel crucial no planejamento de um novo número desse tipo, assim como também deve ter feito em um espetáculo curioso que a companhia colocou como extra no American Music Hall Theatre, em Nova York, para a temporada de Natal de seis semanas. O espetáculo foi chamado *A Harlequinade in Black and White: An Old Style Christmas Pantomime*. Foi inteiramente encenada como teatro de sombras, atrás de uma grande tela branca.

> Apresenta nossos velhos conhecidos, o Palhaço, Pantaleão, Arlequim e Colombina. A pantomima era muito mais interessante do que se poderia imaginar só de ouvir falar, pois os artistas eram divertidos em suas maneiras e maquiagens extravagantes. Havia muita ação, várias ideias foram mostradas, e a plateia se divertiu muito; a julgar pelo modo com que o show foi recebido.
> Primeiro, os personagens se engajam em um pastelão tolo, depois, se divertem com uma garrafa roubada; em seguida, um policial é "aliviado" de suas roupas, e outro "tira" é abatido e disposto em uma mesa para ser dissecado — seus órgãos são "extraídos" um a um. Um bebê é roubado do carro da babá, e todos os personagens têm uma experiência tumultuada enquanto procuram alojamento. Um duelo de bufões traz personagens que diminuem e aumentam de tamanho enquanto lutam, um exército de fantasmas aparece e desfila em uma parada, e todos os personagens saltam para a lua, suas silhuetas saltando no ar e se perdendo de vista. Todos pulam

de volta, e o número acaba. É uma boa sugestão para a temporada natalina, com cerca de onze minutos de duração.[24]

1911 – Chaplin em *A Night in a London Club*, durante a turnê americana.

Anos depois, Chaplin usaria a mesma técnica de teatro de sombras para uma maravilhosa cena, que depois acaba sendo descartada, em *Carlitos nas trincheiras*. Em *A Harlequinade*, uma forma antiquada de entretenimento ganhou tamanha vitalidade que, "em um programa que abarca o melhor de cada ramo do *vaudeville*, um número fez tanto sucesso que deve deixar os gerentes querendo mais...".[25] Chaplin guardou cuidadosamente vários recortes de jornais sobre o show de sombras, e esse interesse particular pode bem confirmar que ele deve ter contribuído criativamente, de maneira significativa, para o espetáculo. Dentro de poucas semanas, a ideia seria emprestada pelo *Vanity Fair* de Gus Hill, para um número com silhuetas de dançarinas que usavam malhas de ginástica e camisolas.

Durante os meses que ficaram em Nova York, Chaplin viveu em uma casa de arenito à direita da Rua 43, em cima de uma lavanderia a seco. Inicialmente, achou a cidade pouco amistosa e intimidante. Eventualmente, ele foi estimulado

pela energia do estilo americano e da relativa falta de classes sociais do país. Depois de Nova York, eles fizeram uma turnê de 22 semanas, realizando três shows por dia no circuito *Sullivan and Considine*. Isso lhes revelou, de modo sensacional, o continente, do leste ao oeste — Chicago, St. Louis, Minneapolis, St. Paul, Kansas City, Denver, Butte, Billings, Tacoma, Seattle, Portland, San Francisco e Los Angeles – que Chaplin não gostou. No Canadá, eles representaram em Winnipeg e Vancouver, onde sentiram que estavam novamente representando para audiências inglesas.

Stan Laurel disse a John McCabe:

> Ficamos maravilhados com a excitação de Nova York, mas ver o país inteiro, milha por milha, foi realmente o jeito certo de conhecer a América. Eu dividia o quarto com Charlie na turnê, e ele ficava fascinado com o que via. Ao longo dos anos, as pessoas comentavam como ele tinha se tornado excêntrico. Mas *nessa época* é que ele estava excêntrico. Andava muito mal-humorado e se vestia muito mal. Então, de repente, nos surpreendia se vestindo muitíssimo bem. Parecia que de vez em quando tinha necessidade de parecer muito esperto. Nessas ocasiões, ele usava chapéu-coco (um bem caro), luvas, um terno elegante, um colete chique, sapatos bicolores com botões laterais e uma bengala. Tenho várias lembranças passageiras dele vestido assim. Por exemplo, lembro-me de que ele só raramente bebia e, quando o fazia, era sempre vinho do Porto.
>
> Ele lia sem parar. Uma vez tentou estudar grego, mas desistiu depois de alguns dias, e começou a aprender ioga. Parte desse negócio de ioga era o que se chamava "cura da água", então, durante alguns dias ele não comia nada, só bebia água às refeições. Ele também carregava seu violino onde quer que fosse. As cordas tinham sido invertidas para que pudesse tocar na posição de canhoto, e ele praticava por horas. Uma vez, levou um violoncelo que costumava carregar consigo. Nessas ocasiões, sempre se vestia como um músico, com um casaco castanho amarelado comprido, com punhos e gola de veludo verde, e um chapéu de aba larga virada para baixo. E deixou o cabelo crescer até chegar às costas. Nós nunca sabíamos o que ele ia fazer em seguida. Era imprevisível.[26]

Outros membros das companhias Karno confirmaram o relato de Laurel sobre a imprevisibilidade nas vestimentas de Chaplin. Um colunista anônimo observou: "o maior imitador de bêbados do mundo e o maior cômico dos palcos do

vaudeville" (um elogio surpreendente em 1911).

> É um dos mais tranquilos e imprevisíveis dos homens — exceto em três circunstâncias: logo antes, durante e logo após uma apresentação. Em cada uma dessas ocasiões, ele parece entrar no espírito da imitação e é o sujeito mais genial que se pode encontrar. Em seguida, retorna a um estado reservado, durante o qual ou ele se senta tranquilo e pensa — pensa, pensa e pensa —, ou investiga as páginas da literatura mais densa que possa encontrar; filosofia, de preferência. Diz-se que, caso estivesse em uma cidade pequena, onde não pudesse encontrar um livro de que gostasse, compraria uma gramática de latim e satisfaria, temporariamente, seu gosto peculiar, devorando seu seco conteúdo como se fosse um romance moderno.[27]

Mesmo assim, ele não era antissocial. Excursionava com eles um número de ginástica chamado *Lohse and Sterling*, e Chaplin fez uma calorosa amizade com Ralph Lohse, um jovem texano, grande e bonito, que tinha ambições de se tornar pugilista profissional. Eles costumavam praticar boxe juntos, e se entusiasmaram muito com um plano de deixar o show*biz* e criar porcos. Chaplin perdeu o ímpeto depois de ler sobre as técnicas de castração de porcos, mas Ralph Lohse era mais obstinado e, quatro anos depois, escreveu a Chaplin contando que, embora ainda estivesse no *vaudeville*, com sua esposa agora participando do número, ele tinha uma próspera fazenda no Arkansas.

> Vendi minha primeira fazenda e comprei a segunda, e a tenho administrado bem. Tenho cerca de seiscentos porcos agora e, se as condições melhorarem nesse outono, vou colocar no mercado presunto curado caseiro e bacon, e também linguiça de pura carne de porco, embalada em pequenas caixas de papelão. Meu avô era considerado um dos melhores fabricantes de linguiça do país, e eu conheço o processo. E foi você o tolo que colocou todas essas ideias na minha cabeça.
>
> Charlie, fico feliz que esteja se saindo tão bem nos filmes. Nunca vamos ao cinema se você não estiver no filme, e vimos quase todos os seus filmes. Você deve se lembrar do que todos aqueles ingleses costumavam lhe dizer: que você não ia conseguir grande coisa se deixasse o Karno. Pois sair da companhia foi a melhor coisa que você já fez.[28]

No entanto, Charlie ainda tinha a chance de criar porcos e fazer linguiças:

Ralph disse que, se um dia ele quisesse, poderia ser sócio por 1800 dólares...

Uma vez em turnê, a companhia reviveu, agradecida, o antigo sucesso *Mumming Birds*, que teve o título alterado para *A Night in an English Music Hall.* O público já conhecia o show, mas o recebeu de novo com alegria. Chaplin ganhou seu habitual elogio em cada teatro que se apresentaram. Em Butte, Montana, o comentário a seu respeito foi: "é o melhor artista de pantomima já visto na localidade"; "Charles Chaplin, como o bêbado elegante, é uma revelação, e foi aplaudido diversas vezes durante o espetáculo".

1910 – Desenho de Chaplin como o bêbado em *A Night in an English Music Hall*, nos Estados Unidos

"Charles Chaplin, como o bêbado educado, é um artista e, mesmo em meio a maior farsa burlesca, não sai de seu papel nem por um instante. Suas entradas e saídas das coxias são maravilhosas, e, se não fosse um excelente acrobata, quebraria o pescoço."[29]

Depois da turnê *Sullivan and Considine*, a companhia foi contratada para uma temporada de seis semanas em Nova York, pela agência de William Morris e, em seguida, embarcaram para outra temporada de 22 semanas para a *Sullivan and Considine*, que terminou em maio de 1912, em Salt Lake City.

Quando a trupe voltou para a Inglaterra, em junho de 1912, eles tinham ficado fora por 21 meses. Para Charlie, a volta para casa não foi especialmente feliz. Sydney o encontrou na estação e lhe contou que tinha se casado com Minnie Constance, atriz da companhia de Karno. Ele também tinha desistido do apartamento na Glenshaw Mansions. Ser, repentinamente, privado do primeiro lugar que ele reconhecia como sua própria casa foi um golpe duro para Charlie; pela primeira vez em suas vidas, havia uma distância entre os irmãos. Hannah ainda estava em Cane Hill e não mostrava sinais de melhora. Agora que podiam pagar, Sydney e Charles tinham-na transferido para um hospital particular, a Peckham House, na Peckham Road. Foi lá que Dan Leno ficou depois de seu colapso mental.

Karno pôs a companhia de volta na estrada em teatros no subúrbio. O ano e meio que haviam ficado juntos os tinha polido e melhorado a comédia, e eles estavam conseguindo muito sucesso com o público inglês. Porém, a Inglaterra parecia maçante depois da excitação da América, e Chaplin ficou contente em sair novamente em excursão para os Estados Unidos. A companhia embarcou em Southampton, em 2 de outubro de 1912, no *SS Oceanic* (em sua autobiografia, Chaplin se refere ao navio como *Olympic*, mas este não estava na água naquele tempo, pois passava por modificações depois do naufrágio do Titanic). Os únicos membros da última turnê americana que estiveram na nova excursão foram Alf e Amy Reeves, Stan Jefferson e Edgar, e Ethel Hurley. Um novo membro da trupe era "Whimsical Walker", o famoso palhaço da Drury Lane, que, àquela altura, tinha 61 anos de idade. De acordo com Walker,[30] ele foi contratado na noite anterior à partida, para preencher uma vaga na trupe, após encontrar Alf Reeves e alguns membros da companhia, por acidente, em um bar. Queixou-se de não trabalhar por um salário tão baixo há anos, mas estava desempregado e aceitou a oferta alegremente.

1910 - *A Night in an English Music Hall*
O bêbado encontra o Turco Terrível.

A trupe ficou encrencada novamente com *The Wows-Wows* durante grande parte da turnê, que, de qualquer maneira, foi constantemente assaltada pela má sorte. A dicção de Walker era muito ruim. Quando chegaram a Butte, Montana, descobriram que o teatro no qual haviam se apresentado na última visita havia pegado fogo; então, eles tiveram de se apresentar em um teatro público. Vários membros do elenco ficaram doentes, o pobre Walker contraiu erisipela e teve de ser hospitalizado em Seattle. Ele não voltou mais à companhia. Pela terceira temporada no circuito *Sullivan and Considine*, o espetáculo já tinha perdido o ar de novidade. Chaplin estava ficando cada vez mais cansado do público, que podia ser notadamente ingênuo nos rincões mais afastados do interior do país, como ele descobriu:

> Tínhamos sido rotulados como *vaudeville*, porque o *vaudeville* ainda era uma novidade naquela época. Isso ficou evidente na primeira noite, pois as pessoas não pareciam compreender que nosso trabalho era burlesco. Soubemos disso após o show. Estávamos encenando *A Night in an English Music Hall*, em que um quarteto toca a música da maneira mais horrorosa possível — quanto pior a música é executada, mais engraçado é o número.
> Bem, quando voltamos ao hotel, ouvimos muitos comentários pouco corteses:

— O que você achou do grande ato? — um homem da Pennsylvania perguntou a outro também da Pennsylvania.
— Que grande ato? — foi a resposta.
— O show de Karno. — disse o primeiro.
— Horrível — retorquiu o outro. — Aquele quarteto não devia se apresentar em público! Posso pensar em pelo menos meia dúzia de razões pelas quais o nosso quarteto local é melhor que eles![31]

Mesmo assim, o sucesso trouxe consolo econômico. Em 8 de outubro de 1913, Chaplin conseguiu adquirir duzentos dólares de ações da empresa Vancouver Island Oil Mobil: ele estava sempre se preparando para as vacas magras. Também tinha chegado a hora de se mudar. Na semana de 4 de agosto, quando a companhia de Karno estava representando em Winnipeg, Chaplin escreveu, do Hotel La Claire[32], uma de suas raras cartas ao irmão:

Querido Syd,
Espero que tenha recebido bem minha carta; sei que não havia muitas novidades nela — "dizem que nenhuma notícia é uma boa notícia". Desta vez, tenho boas-novas para contar. Eu lhe contei que conheci Sonny Kelly em Nova York? Eu o conheci e nos divertimos muito. Ele me levou a todo canto; ele tem um adorável apartamento na Madison Avenue, que, eu sei, fica na parte grã-fina de Nova York. Hetty não estava lá — então, não a vi, mas estou me correspondendo com Sonny e ele me disse que serei bem recebido em sua casa sempre que eu estiver em Nova York. Não faço outra coisa senão conhecer pessoas e rever velhos amigos — aqui mesmo, em Winnipeg, encontrei um dos rapazes com quem trabalhei nos *Oito Rapazes de Lancashire*. Não sei se você o conheceu — Tommy Bristol —, ele costumava ser meu melhor amigo, agora está trabalhando no Orpheum com um sócio, ganhando trezentos dólares por semana — estou lhe dizendo que eles estão indo muito bem, e eu também! Acabei de assinar um contrato por 150 dólares por semana! Agora vamos às boas-novas. Oh! Syd, posso até vê-lo radiante enquanto lê esta carta, seus olhos brilhantes percorrendo esses rabiscos e imaginando o que virá a seguir. Vou lhe dizer como isso tudo termina! Há algum tempo tive uma oferta de uma companhia de cinema, mas não queria lhe contar antes que estivesse tudo confirmado, e agora está tudo praticamente acertado — tudo o que eu tenho de fazer é lhes dar meu endereço e eles vão mandar o contrato. É com a New York Motion Picture Co., uma empresa muito respeitável dos Estados

Unidos — eles têm cerca de quatro empresas: a "Kay Bee", a "Broncho [e] Keystone", à qual eu vou me juntar. A Keystone é uma empresa de comédia. Vou ficar no lugar de Fred Mace, um astro do cinema. Então, aposto que eles me têm em grande conta — parece que me viram em Los Angeles, fazendo *The Wows-Wows*, e me escreveram na Filadélfia, muito tempo depois. Eu podia ter lhe contado antes, mas queria que tudo estivesse certo primeiro. Tivemos uma semana de folga em Phili, então, fui a Nova York e os vi pessoalmente. Eu não tinha ideia de quanto pedir, mas um colega me disse que Fred Mace ganhava quatrocentos dólares por semana, então, eu pedi duzentos. Eles disseram que teriam de falar com a diretoria ("que droga de caneta!"). Bem, eles pechincharam por um longo tempo e eu tive de cuidar disso, escrevendo para eles — pode apostar que escrevi uma bela carta "de negócios", com a ajuda de um dicionário. Finalmente, eles vieram com o seguinte acordo: um ano de contrato. O salário dos três primeiros meses será de 150 dólares por semana e, depois disso, se eu me sair bem, 175 dólares semanais, com todas as despesas pagas, em Los Angeles também. Não sei se você já viu algum filme da Keystone Pictures, mas eles são muito engraçados, têm garotas bonitas etc. Bem, é isso. E é claro que eu lhes disse que não deixaria a companhia até que terminemos a turnê SC [*Smith and Considine*]. Então, vou me juntar a eles no começo de dezembro, que é quando deveremos ter terminado. Contei a Alf e ele, logicamente, não queria que eu saísse, mas disse que eu certamente estava melhorando, e ele não podia negar. O Sr. Kessel me disse que nada pode me deter se eu fizer tudo certo. Imagine, Syd, 35 libras por semana não é pouco dinheiro, e eu quero trabalhar lá apenas cinco anos, e depois ficaremos independentes para o resto da vida. Devo economizar feito um pobre diabo. Bem, estou ficando cansado, então, vou encerrando. Não conte a ninguém o que o Alf me disse, pois pode chegar aos ouvidos do "chefe" e ele pode pensar que o Alf está me dando conselhos. E se você tiver qualquer ideia de enredos etc. não se esqueça de me contar. Espero que esteja gozando de boa saúde e a mamãe esteja melhorando; também adoraria receber notícias de vocês dois. Bem, algum dia, quando estiver tudo certo.

Meu amor a Minnie

E a você

Seu estimado irmão,

Charlie.[33]

Chaplin deixou a companhia de Karno em Kansas City, em 28 de novembro de 1913. "Devo confessar que sinto falta dele", disse Stan Laurel a John McCabe.

> Arthur Dandoe, um sujeito da companhia de Karno com quem trabalhei uma vez, em um número de *vaudeville*, não gostava de Charlie. Arthur não gostava dele porque o achava arrogante e frio. Então, em Kansas City, em nossa última noite com Charlie, Arthur anunciou a todos que iria apresentar um presente especial de despedida. Ele tinha me contado o que era — cerca de cinco potes de maquiagem, da Leichner, marrom-escuro, que parecia um monte de bosta, tudo embrulhado em uma caixa chique. "Merda por merda", foi o jeito que Arthur explicou. Esse era o conceito de piada de Arthur.
>
> Tentei dissuadi-lo, mas tudo que ele dizia era: "Vai servir muito bem àquele bastardo arrogante".
>
> O suposto "presente" nunca foi dado, e mais tarde Arthur me contou o porquê. Primeiro, Charlie levou a companhia inteira para tomar um drinque depois do show. Isso perturbou Arthur um pouco, mas o que realmente o fez desistir daquela piada foi o seguinte: logo depois que a cortina final desceu, Charlie correu para um local deserto nos bastidores. Curioso, Arthur o seguiu e viu o arrogante, frio e impassível Charlie chorando.[34]

Essa história tem uma nota triste. Quando Charlie fez sua volta triunfal à cidade natal, em 1921, Arthur Dandoe, em uma maré de azar, estava se apresentando como artista de rua, na Trafalgar Square.[35]

Alf Reeves viu Charlie no depósito da estação ferroviária de Kansas City. Enquanto subia no trem, entregou-lhe um pequeno pacote e disse: "Feliz Natal, Alf". Quando o trem já tinha partido, Alf abriu o embrulho e encontrou um livro de bolso com uma nota de cem dólares dentro e um bilhete: "Um pequeno tributo à nossa amizade. Para Alf, de Charlie". Não querendo desperdiçar dinheiro em algo que talvez ele não gostasse, Charlie quis que o próprio Alf comprasse algo de seu gosto, mas Alf manteve intacto o livro com a cédula dentro durante muitos anos.

Capítulo 4:
No cinema

Os relatos de como Charlie foi descoberto pela Keystone Film Company variam. Mack Sennett, que dirigia a Keystone para Adam Kessel e Charles O. Baumann — proprietários da empresa matriz, a New York Motion Pictures —, alegava que tinha encontrado Charlie enquanto passava uma semana em Nova York com a namorada e atriz principal, Mabel Normand, "no final de 1912". Chaplin estava encenando *A Night in an English Music Hall* no American Theatre, na esquina de Rua 42 com a 8th Avenue.

> — O garoto é bem bonito. — disse Mabel.
> — Acha que ele é bonito o bastante para o cinema? — eu perguntei.
> — Pode ser... — Mabel respondeu.
> — Não sei. — eu disse a Mabel. — Ele conhece os truques e as rotinas, e sabe como cair e, provavelmente, consegue fazer um 108.[18] Mas aquela maquiagem e roupas inglesas, não sei.[1]

Quando escreveu sua autobiografia, Chaplin estava satisfeito com a versão de Sennett, embora sua carta a Sydney, datada de 1913, indique que qualquer uma das companhias de cinema deve tê-lo visto atuando com a companhia de Karno no Empress Theatre, em Los Angeles. Outros relatos alegam que foi Adam Kessel, ou seu irmão Charles, que viu Chaplin em Nova York, no teatro Hammerstein. Um relato mais recente e mais convincente apareceu na forma de uma carta de T. K. (Kim) Peters para Kevin Brownlow. Peters tinha se interessado por filmes em 1899, quando fez algumas filmagens em Paris e, em 1913, ele estava em Hollywood. A carta, escrita em 1913, sugere que foi outro executivo da NYMP que descobriu Charlie:

> Harry Aitken deu a Charlie Chaplin seu primeiro emprego no cinema...Eu estava fazendo um bico pintando alguns murais no Pantage Theatre. Em um deles, eu pintei uma linda mulher seminua, ao estilo de Mucha...[19] O gerente do Pantage me chamou para me criticar, porque tinha recebido muitas queixas, pois os seios da mulher estavam desnudos. Eu fui e pintei um véu sobre os seios, e estava parado no hall pronto para ir embora, quando um homem bem-vestido que estava olhando as fotos do espetáculo me perguntou se eu conhecia alguém do show. Ele disse que tinha ouvido falar que o show era interessante. O show era o *A Night in*

> *an English Music Hall*, de Karno... Disse que ia assistir à matinê e que tinha acabado de chegar de Nova York.
> Eu não dei muita importância, mas ele era Harry Aitken, proprietário da maior parte da Keystone Comedies, e o ator era Charlie Chaplin, Harry tirou Chaplin de Karno. E esse foi nosso primeiro encontro, que depois se tornaria uma amizade duradoura.[2]

De qualquer maneira, na primavera de 1913, Kessel e Baumann mandaram um telegrama a Alf Reeves, que, supostamente, dizia (os relatos sobre o conteúdo textual variam):

> 12 DE MAIO DE 1913
> ALF REEVES – GERENTE
> COMPANHIA KARNO LONDON COMEDIANS
> NIXON THEATRE, PHILADELPHIA
> SE HÁ UM HOMEM CHAMADO CHAFFIN OU ALGUMA COISA PARECIDA EM SUA COMPANHIA, PEÇA-LHE QUE ENTRE EM CONTATO COM KESSEL E BAUMANN, 14, LONGACRE BUILDING, BROADWAY, NEW YORK.[3]

Em resposta a isso, Chaplin foi a Nova York. Ele supunha que Kessel e Baumann fossem advogados, provavelmente, administradores do Edifício Longacre, e especulava que talvez sua tia-avó, Sra. Wiggins, tivesse falecido em Nova York e lhe deixado uma fortuna. Em vez disso, perguntaram-lhe se consideraria assinar um contrato com a Keystone Company. Na carta que Chaplin enviou a Sydney, fica claro que disseram a Chaplin que ele substituiria Fred Mace, o maior astro das comédias dos primórdios da Keystone Pictures. Mack Sennett, em sua autobiografia, alega que a razão para pedir a Chaplin que se juntasse à companhia eram as crescentes exigências de seu astro, Ford Sterling, e os temores de que ele pedisse as contas. A versão de Sennett tem, geralmente, sido aceita pelos historiadores subsequentes, mas o entendimento original de Chaplin das circunstâncias parece mais provável. Kessel e Baumann devem ter tido o tato de compreender que seria mais apropriado dizer a Chaplin que ele iria substituir um astro que estava saindo da companhia do que dizer que ele seria um substituto para uma eventual deserção de um astro atual. Porém, a data do telegrama é significativa: Mace deixou a Keystone no fim de abril de 1913; parece muito provável que, algumas semanas depois, a empresa estivesse procurando urgentemente por um sucessor. Além disso, Ford Sterling só se tornaria o maior astro da empresa depois que a competição com Mace não mais existisse, e ele, na verdade, ficou na companhia por mais nove meses, até

fevereiro de 1914.

Chaplin, cansado das turnês, estava pronto para uma mudança. Em julho, foi feito um rascunho de contrato para empregar Charles Chaplin, da Cidade, Condado e Estado de Nova York,

> como ator de cinema para atuar em produções cinematográficas da contratante e suas companhias, e em outras empresas da contratante que assina este documento, pelo período de um ano, a partir de primeiro de novembro de 1913 (exceto se o contrato for rescindido por qualquer uma das partes), por um salário de cento e cinquenta dólares por semana.

Documento notavelmente complicado, de duas páginas, o contrato foi, então, assinado por Adam e Charles Kessel, respectivamente, como presidente e secretário da Keystone Film Company, tendo como testemunha um tabelião público e despachado para Charlie, que estava em turnê. Chaplin, evidentemente, se recusou a assinar e uma nova versão foi feita, omitindo a cláusula "exceto se o contrato for rescindido por qualquer uma das partes", incluindo outra que previa um aviso prévio de duas semanas, por escrito, para a rescisão do contrato. Chaplin, a essa altura da carreira, não estava preparado para jogar fora a segurança oferecida pela companhia de Karno e correr o risco de ficar desempregado durante o ano. A data de início do contrato foi alterada para 16 de dezembro de 1913.[4]

As assinaturas dos dois Kessels foram notarizadas em 15 de setembro de 1913, e o contrato revisado foi enviado a Chaplin, que o assinou em Portland, Oregon, em 25 de setembro. Curiosamente, o contrato não fazia menção ao acordo de aumento de 25 dólares no salário de Chaplin depois dos três meses iniciais. Como Chaplin estava igualmente certo, em 1913 e em 1964, de que esses eram os termos (e sua memória é quase impecável em questões de negócios), isso deve ter sido objeto de um acordo verbal em separado.

As origens e a história da Keystone Film Company foram obscurecidas pela mitomania crônica de seu gênio-presidente, o canadense-irlandês Mack Sennett, cujas lembranças, extremamente pitorescas, foram publicadas muito tempo depois dos fatos relatados. Entre os poucos fatos certos, está o de que o nome de nascimento de Sennett era Michael Sinnott, nascido de pais irlandeses, em Richmond, Quebec, em 17 de janeiro de 1880. Quando trabalhava em uma oficina de fundição de ferro em Northampton, Connecticut, o jovem fanático por teatro conseguiu, de um procurador local, que o apresentasse a Marie Dressler, uma famosa comediante que estava na cidade. A Srta. Dressler, por sua vez, o apresentou a David Belasco, o mais famoso agenciador de atores da época, que sugeriu o seu talento para burlesco. Sennett, no entanto, não abandonou de vez as

ambições de explorar sua poderosa voz de barítono e dividiu o tempo entre o burlesco e o coro de comédias musicais.

Em 1908, como muitos outros atores desapontados, Sennett viu-se obrigado a procurar emprego nos *galloping tintypes,*[20] como os filmes eram depreciativamente chamados naquele tempo. Ele dizia que, em seu aniversário de vinte anos, em janeiro de 1908, uniu-se à Biograph Company, na Rua 11, East 14th, Nova York. Com uma aparência irlandesa, Sennett encontrou ali um período e um lugar que se tornariam históricos. David Wark Griffith chegara à Biograph alguns meses antes e já tinha embarcado em um pródigo período de criação que, dentro de apenas cinco anos, iria explorar e revelar todas as possibilidades expressivas do cinema e transformá-lo em uma forma de arte.

Sennett era questionador, ambicioso, imitador e engenhoso. Estudou o trabalho de Griffith e decidiu se tornar diretor. Logo começou a escrever roteiros. Ele reconheceu sua queda natural para a comédia e observou o sucesso dos anárquicos e turbulentos filmes pastelão importados da França, onde eram produzidos pela Pathé e pela Gaumont. Em 1909, ele fez o papel principal de uma comédia dirigida por Griffith, *The Curtain Pole*. O humor não era o forte de Griffith, mas, mesmo assim, ele aplicou o talento inato que tinha para descobrir seus princípios. A farsa era leve: Sennett interpretou o papel de um francês levemente embriagado, cujos esforços para levar um varão de cortina para casa causavam destruição pelas ruas de uma inofensiva cidade. Entretanto, Griffith levou a essa comédia todas as suas descobertas sobre edição, suspense e *timing*.

Em 1910, Sennett foi indicado principal diretor de comédias das produções da Biograph e, entre março de 1911 e julho de 1912, dirigiu mais de 81 comédias de curta-metragem. Enquanto isso, Adam Kessel e Charles Baumann estavam procurando um homem para dirigir seu novo estúdio de comédias na costa oeste. Os dois eram ex-*bookmakers* e tinham construído a próspera New York Motion Picture Company, matriz da West Company Coast Studios, 101, Bison Films, produzindo *westerns* de Thomas Ince e espetáculos históricos, e a Reliance, especializada em dramas. Kessel e Baumann, agora, queriam estabelecer um braço de comédia, e Mack Sennett era o candidato ideal para dirigir o Keystone Studio, estabelecido no verão de 1912 (em anos posteriores, sua própria versão pitoresca dos eventos seria a de que ele trapaceara Kessel e Baumann, fazendo-os pagar uma dívida de jogo de cem dólares, oferecendo-lhe, então, sociedade). No começo de setembro, Sennett se mudou para os ex-estudios da Bison, na Allessandro Street, 1712, Edendale, Califórnia (os estúdios Edendale). Levou com ele Fred Balshofer como gerente; Mabel Normand, Fred Mace e Ford Sterling como astros; e Henry Lehrman, que iria dirigir a segunda unidade do estúdio, enquanto ele mesmo dirigia a primeira unidade. Todos eles tinham trabalhado juntos na Biograph. Os primeiros anúncios da Keystone saíram em 23 de setembro de 1912 e, em fevereiro de 1913, o estúdio já sustentava uma produção

de oito curtas-metragens por mês.

Como produtor e diretor, Sennett tinha muitas das características de Karno: ele era duro, direto, inteligente e sem estudo. Tinha um sentido nato para a comédia física. Porque se entendia rapidamente, sabia o que iria manter a plateia alegremente interessada, e o que não iria. Conseguia manter a disciplina em sua trupe de dinâmicos e rebeldes palhaços. Na Biograph, ele tinha dominado as técnicas do cinema, e passou adiante as lições. Os operadores de câmera da Keystone eram peritos em seguir o voo livre dos palhaços e o dinamismo da "edição Keystone", adaptada dos inovadores métodos de montagem de Griffith, que em breve se tornariam proverbiais.

Os filmes da Keystone derivavam do *vaudeville*, do circo, dos esquetes cômicos do teatro de variedades, ao mesmo tempo em que também eram derivados da realidade da América do início do século XX. Era um mundo de ruas selvagens e poeirentas, com casas de madeira de um só aposento; de armazéns e lojas de ferragens, dentistas e *saloons*; restaurantes e salões de beleza; vestíbulos de hotéis baratos; dormitórios com camas de ferro e lavatórios raquíticos; estradas de ferro e automóveis angulosos que estavam tomando o lugar dos cavalos e das charretes; homens com chapéus-coco e grandes suíças; senhoras com chapéus emplumados e saias balonê; crianças mimadas e cachorros perdidos. O material da comédia era a caricatura severa das alegrias e terrores ordinários da vida cotidiana. De todo modo, o princípio-guia na Keystone era manter as coisas em movimento, sem pausa para respirar ou para reflexão crítica. Nenhum excesso de maquiagem ou de caretas era demais. Com o tempo, o grupo que veio, originalmente, com Sennett foi expandido com o recrutamento de Roscoe "Fatty" Arbuckle; Ben Turpin, o vesgo; Charley Chase, o magro; Chester Conklin e suas grandes suíças; Billy Bevan; Mack Swain, o gigante; Tom e Edgar Kennedy; Slim Summerville; Louise Fazenda; Polly Moran; Alice Davenport e outros que podiam contribuir com a trupe com suas habilidades acrobáticas ou imitações ultrajantes. Esses eram os futuros colegas de Charlie.

in writing, scenarios or in any other manner engage or assist others in any branch of the moving picture business, and that he will not, during the term of his employment hereunder, or at any time thereafter, enact for any others than the party of the first part, any of the roles to which he may have been assigned by the party of the first part during his employment, and that he will not, at any time during the continuance of his employment hereunder, appear in any public or private performance as an actor, lecturer, or entertainer, except with the written consent of the party of the first part.

This contract may be terminated by either par. upon two (2) weeks written notice to the other party hereto.

IN WITNESS WHEREOF, the party of the first part has caused these presents to be signed by its President and Secretary, and its corporate seal to be hereunto affixed, and the party of the second part has hereunto set his hand and seal, the day and year first above written.

THE KEYSTONE FILM CO.

By

President

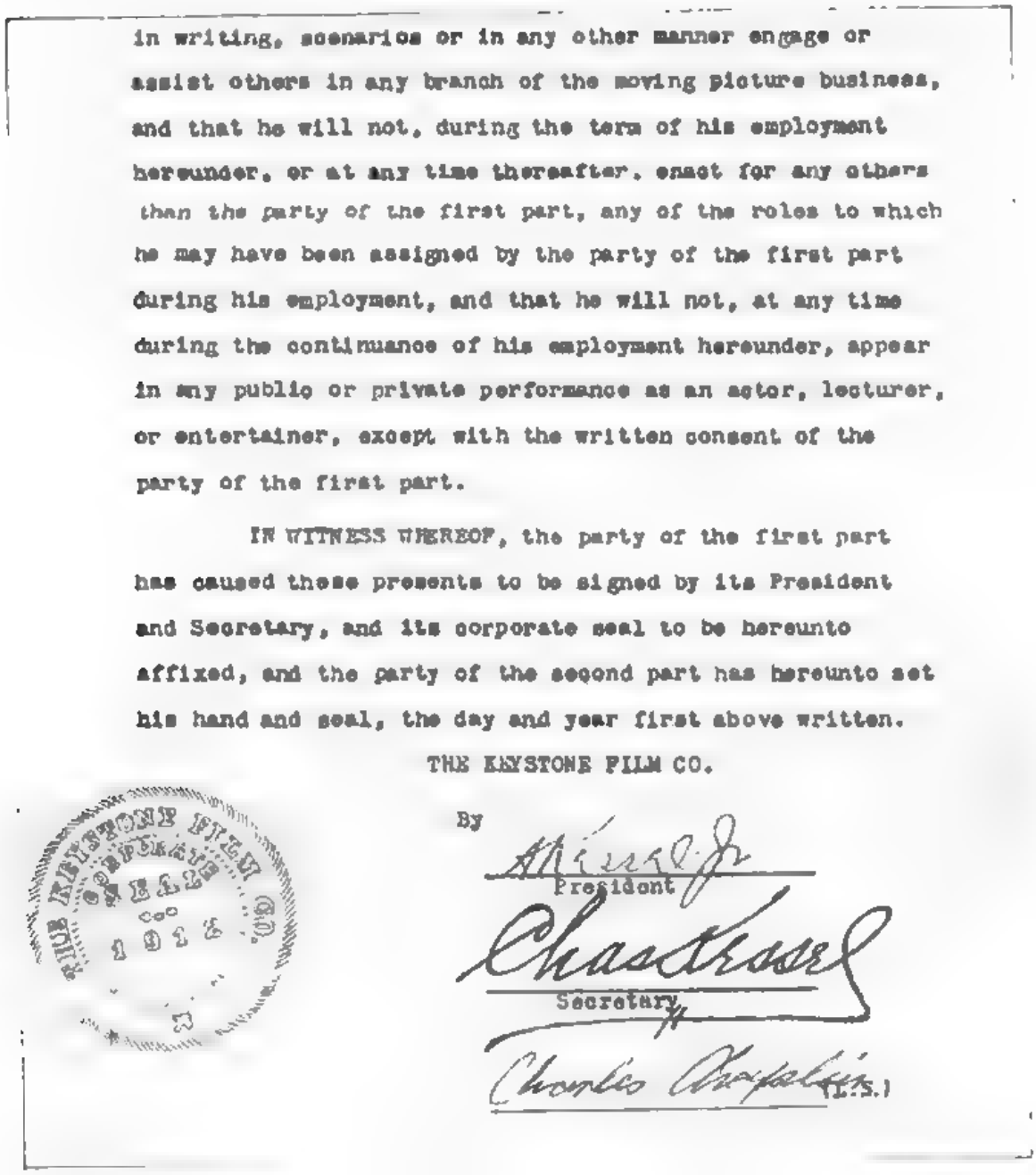
Secretary

(L.S.)

1913 – O primeiro contrato de cinema de Chaplin: o primeiro rascunho (acima) que ele não assinou, e a segunda versão (p. 107), com sua assinatura.

Charlie chegou a Los Angeles no começo de dezembro de 1913 e alugou um quarto modesto no Great Northern Hotel, em Bunker Hill, perto do Empress Theatre, onde ele tinha representado com a trupe de Karno. Seu primeiro encontro com o novo patrão foi acidental. Na primeira noite em Los Angeles, sentindo-se sozinho, ele foi ao Empress. Lá encontrou Sennett e Mabel Normand. Chaplin sentiu que Sennett estava receoso, ao ver como parecia jovem sem maquiagem. Karno tivera a mesma reação e recebera a mesma resposta confortadora: "Posso me maquiar para aparentar a idade que você quiser".

No dia seguinte (de acordo com suas próprias lembranças), Chaplin foi para o estúdio. Edendale era um distrito de construções de madeira e pátios de cacarecos e trastes de madeira, e o estúdio em si era um lugar estranho. Era uma área de quase quatorze metros quadrados cercada por uma cerca de papelão verde. No centro, ficava o palco, coberto por um pedaço de linho branco suspenso, para tornar difusa a luz do sol. Um velho bangalô abrigava os escritórios e os vestiários femininos; algumas construções agrícolas foram convertidas em vestiários masculinos. Chaplin chegou na hora do almoço, ficou intimidado pela visão dos animados atores saindo do bangalô, em busca de comida, e fugiu de volta para o hotel. A mesma coisa aconteceu no dia seguinte: foi preciso um telefonema ansioso de Sennett para fazê-lo passar pelos portões, na terceira tentativa.



in writing, scenarios or in any other manner engage or assist others in any branch of the moving picture business, and that he will not, during the term of his employment hereunder, or at any time thereafter, enact for any others than the party of the first part, any of the roles to which he may have been assigned by the party of the first part during his employment, and that he will not, at any time during the continuance of his employment hereunder, appear in any public or private performance as an actor, lecturer, or entertainer, except with the written consent of the party of the first part.

IN WITNESS WHEREOF, the party of the first part has caused these presents to be signed by its President and Secretary, and its corporate seal to be hereunto affixed, and the party of the second part has hereunto set his hand and seal, the day and year first above written.

THE KEYSTONE FILM CO.

By

President

Secretary

(L.S.)

Sennett explicou a Chaplin o método Keystone. Não havia roteiro: "nós pegamos uma ideia, seguimos a sequência natural dos acontecimentos, até que cheguemos a uma perseguição, que é a essência da nossa comédia". Isso não confortou Chaplin inteiramente, acostumado aos meses de polimento que aperfeiçoavam o trabalho de equipe de um esquete de Karno. Suas primeiras semanas na Keystone estavam longe de ser felizes: às vezes, ele pensava que tinha cometido um erro, e estava certo de que Sennett pensava o mesmo. Chaplin chegou ao cinema como um completo novato e teve de dominar as noções básicas: o corte, a filmagem de cenas em descontinuidade, o problema de o ator permanecer dentro da área de alcance da câmera e a importância das linhas de visão, para que a direção do olhar do ator em uma tomada se conectasse de modo convincente com o objeto em outra tomada. Ele sentia que sua própria comédia, sutil e com um ritmo cuidadosamente articulado, seria perdida nesse ambiente, porque o *tempo* de todos os filmes parecia ser o mesmo dos saltos e assaltos das comédias de Ford Sterling. Ele ficou enojado pela inatividade forçada por Sennett, que, talvez pretendendo fazê-lo assistir às técnicas do cinema e aprendê-las, não o usou em um filme até o começo de janeiro de 1914.

A essa altura, todavia, Chaplin já sabia o bastante para duvidar da competência do diretor designado para seu primeiro filme. Henry Lehrman nasceu em Viena, em 1886, e emigrou para os Estados Unidos aos dezenove anos. Ele trabalhava como condutor de bondes quando se apresentou a D.W. Griffith, no Biograph Studios, alegando ter sido diretor na Companhia Pathé, na França. Griffith, sem dúvida, percebendo a fraude, apelidou-o de "Pathé" e o passou para Sennett.

Sennett, como vimos, gostava dele o bastante para fazê-lo diretor de segunda unidade quando abriu seu próprio estúdio. "Pathé" Lehrman continuaria dirigindo filmes até meados dos anos 1930, mas permaneceu um faz-tudo medíocre. A História só se lembraria dele como o diretor do primeiro filme de Chaplin e como principal testemunha de acusação de um processo que destruiria Roscoe Arbuckle, sete anos mais tarde.

O primeiro filme de Chaplin, *Carlitos Repórter*, foi uma das produções mais elaboradas da Keystone. Tinha uma linha dramática relativamente bem elaborada e foi filmado parte no palco, parte nos jardins de uma casa vizinha e parte na rua, na Glendale Avenue. A roupa, a maquiagem e o personagem de Charlie lembravam Archibald Binks, de *The Wows-Wows* e *A Night in a London Club*, sem ainda nenhum indício do que Charlie viria a se tornar. Ele usava uma cartola cinza, colete xadrez, colarinho engomado, echarpe de bolinhas e monóculo. O mais surpreendente foi o grande bigode curvado de vilão triste dos palcos. No começo do filme, ele estabelece o embuste, que são suas elegantes pretensões, ao pedir um empréstimo a um amigo moribundo (interpretado por Lehrman). A primeira *gag* tipicamente chaplinesca é quando ele rejeita

desdenhosamente a moeda oferecida, por ser muito desprezível, mas depois a agarra apressadamente, antes que o amigo possa mudar de ideia. Em troca desse favor, o Almofadinha decide roubar a garota do seu benfeitor e começa a flertar, no jardim, com as duas garotas — a mãe (Alice Davenport) e a filha (Virginia Kirtley).

Lehrman interpreta um repórter, e a maior parte da ação tem relação com as tentativas do Almofadinha de se intrometer no serviço e conseguir um furo. Tudo termina com uma perseguição, um imprevisto no quarto da senhora (um elemento quase indispensável nos filmes da Keystone) e um *grand finale* no limpa-trilhos de um trem em movimento. O crítico norte-americano Walter Kerr apontou que uma pequena, mas surpreendente, *gag* estabeleceu um padrão produtivo e permanente da personalidade cinemática de Chaplin, a característica de "ajustar o resto do Universo às suas necessidades puramente reflexivas.[5]" O Almofadinha explica os próprios méritos ao editor do jornal, enfatizando seu argumento com um golpe no joelho. Quando editor retira o joelho, o Almofadinha o recoloca no lugar para que possa continuar batendo no joelho dele.

Chaplin odiou o filme. Ele ficou ultrajado quando o viu finalizado e descobriu que, na edição, Lehrman havia cortado, ou mutilado, as boas *gags* que ele introduzira. Ele tinha certeza de que Lehrman tentara destruir, deliberadamente, seu trabalho por ressentimento, porque Chaplin tinha tomado liberdade demais ao dar sugestões sobre a comédia durante as filmagens. Na verdade, não há nada do que se envergonhar como um primeiro filme. É uma tentativa tosca, mas quase todos os filmes da Keystone eram assim. É bem verdade que, no filme, podemos ver muito pouco daquele comediante da companhia Karno, sobre quem um crítico tinha escrito apenas três anos antes: "Chaplin foi descrito, por alguns críticos, como um gênio... Para dizer o mínimo, ele tem todas as indicações de genialidade".[6] Também ainda não havia muito que indicasse o personagem que ele, eventualmente, criaria — com exceção de uma ou duas pequenas *gags*. Mas ele emerge do filme como uma figura definida e dominante, já com um personagem mais consistente, com seus delitos leves e graciosos, que eram comuns nos filmes da Keystone. A imprensa especializada o percebeu de imediato: "O esperto ator que interpreta o trapaceiro... é um comediante da mais alta qualidade". Se há qualquer verdade nas lendas da época, que rezavam que Sennett e seus colegas da Keystone estavam convencidos de que o filme e o novo comediante destinavam-se ao fracasso, só podemos presumir que, ou eles eram admiravelmente insensíveis, ou tinham calcado suas expectativas em algum milagre.

Apesar da aparência de caos dos Estúdios Keystone, os filmes eram feitos com uma fórmula de produção em série. Havia quatro tipos principais de produção. A mais simples e, provavelmente, mais barata, eram os filmes "de

parque", sempre filmados no Westlake Park, usando os bancos e as ruas do jardim, uma barraca de lanches e o Lago Echo (para os inevitáveis finais aquáticos) como cenário de confusões improvisadas entre os casais. Outro tipo de produção também usava locações: Sennett tirava proveito de algum evento público — uma parada militar, uma corrida de cavalos ou outro tipo de corrida — e mandava uma unidade filmar os comediantes fazendo gracejos ou improvisando alguma farsa, com a multidão e o espetáculo do evento servindo como pano de fundo gratuito.

Rodavam-se filmes mais formais em cenários que pareciam ficar mais ou menos permanentemente montados no palco. O principal cenário da Keystone, que o próprio Chaplin usaria e elaboraria durante os anos seguintes, consistia em um corredor com uma sala de cada lado. Esse arranjo representaria ambientes variados: um ambiente doméstico, com uma sala de estar (sempre do lado esquerdo), uma cozinha (do lado direito), um hotel com quartos dispostos um em frente ao outro no corredor, localizados de maneira ideal para confusões noturnas; escritórios vizinhos, ou talvez um consultório de dentista ou médico, com sua sala de espera, e o indispensável corredor no meio. Cenários especiais podiam retratar um restaurante, um bar, um vestíbulo de hotel, um cinema ou ringue de boxe; ou os prédios do estúdio podiam ser feitos de cenários improvisados. O quarto tipo de filme, como *Carlitos Repórter*, usava cenários, estúdio e locações.

Qualquer que fosse o plano para o filme, o diretor se restringia a não mais de dez cenários — a movimentação de câmera era, praticamente, desconhecida na Keystone nesse período. Então, sempre que possível, todo o material exigido em cada cenário tinha de ser filmado junto: a engenhosidade de um filme da Keystone repousava na realização, com o menor desperdício possível, de uma série de tomadas que seriam reunidas na sala de edição para compreender uma narrativa coerente. Para um filme de curta-metragem (chamado *one-reel film,* que não ultrapassava quinze minutos), seriam feitas normalmente entre cinquenta e sessenta cenas (Sennett não reconhecia o princípio de uma nova tomada ou de refilmagem — uma vez filmado, o material tinha de ser usado).

É muito fácil descartar estas farsas de Sennett, feitas à velocidade industrial de dois filmes por semana, como toscas e primitivas, apelativas à ingenuidade do público — para quem toda novidade era maravilhosa. Walter Kerr, setenta anos depois e sob a perspectiva de sua própria grande sofisticação, especulou:

> Talvez devêssemos ter rido em 1914. Pelo menos teríamos sentido excitação.
>
> Digo "talvez" porque não tenho certeza, embora esteja certo de que todos nós sentimos a excitação. Há muito pouco nos filmes de Sennett; porque, mesmo com todo aquele ritmo alucinado e o

> tratamento bizarro do universo, ninguém poderia, sob uma lente analítica, chamar aqueles filmes de humor. Normalmente, é possível compreender uma piada que já se foi, recapturar o princípio que provocou, inicialmente, o riso, ao mesmo tempo, em que não se pode capturar o próprio riso... Pelo menos não na maior parte dos filmes de Sennett. Quase não há piadas como tal... E toda atividade é tão precipitada que quase não há tempo para uma pausa, para a qualidade "construída" de uma pilhéria. Os filmes são debates, explorações bem-sucedidas de possibilidades visuais elaboradas; se o riso os acompanha, terá sido o riso do cansaço.[7]

É verdade que, para a nossa visão não habituada, a comédia da Keystone apresenta, inicialmente, somente uma impressão borrada de um ritmo alucinado, uma correria, uma sucessão de saltos e gesticulação selvagem. Se nos dermos ao trabalho de assistir a esses filmes pacientemente, mais de uma vez, tentando nos ajustar ao seu ritmo, muito mais emergirá. Primeiro, os gestos, aparentemente sem sentido, se traduzem em um sistema preciso e bastante intencional de mímica, não diferente do balé clássico e, em certos momentos, tão formal quanto. Um dos exemplos mais notáveis aparece em *Dois casais encrencados*, quando Mabel Normand, une vários elementos, como· um encolher de ombros, um gesto feito com o dedo indicador direito que aponta o anel da mão esquerda, mais uma rápida e brilhante imitação do andar gingado de Chaplin e, finalmente, um apelo à câmera, com seus grandes e expressivos olhos, nos pergunta: "Por que, afinal, eu me casei com esse homem?"

Uma demonstração notável dessa linguagem perdida é o quarto filme que Chaplin fez para a Keystone, *Carlitos e o guarda-chuva*. Henry Lehrman dirigiu e, nessa época, Chaplin já tinha adotado o traje definitivo para o Vagabundo e estava aperfeiçoando o personagem cinematográfico. À primeira vista, este é o mais incompreensível, rápido e selvagem dos filmes da Keystone; mas, com algum esforço, pode ser interpretado. A história progride como um show cômico do teatro de variedades, parecendo-se ainda mais com um enredo do repertório da *commedia dell'arte*. Há cinco personagens principais: Charlie e Ford Sterling, os dois galãs rivais; uma bela, porém, descrente moça (Emma Clifton); um policial (Chester Conklin) e a namorada do policial (Sadie Lampe). Enquanto o policial está namorando sua garota, Ford "toma emprestada" a sombrinha dela, porque está chovendo e o guarda-chuva dele está quebrado. Depois que a chuva para, ele entrega a sombrinha para Emma tomar conta e vai procurar uma prancha de madeira para ajudá-los a atravessar uma grande poça. Quando ele volta, Emma já encontrou um novo pretendente para ajudá-la a cruzar a poça e se recusa a devolver a sombrinha. Charlie entra em cena e a defende. Emma foge da fúria de Ford, deixando Charlie segurando firmemente a sombrinha. Ford

vai buscar ajuda e volta com um policial. Infelizmente, o policial é Chester, que reconhece a sombrinha roubada. Ford tenta repudiar a sombrinha, mas já é tarde demais. Chester arrasta-o para a cadeia, deixando o feliz Charlie escarnecendo de ambos (com aquele gesto típico de por o polegar no nariz, a mão esticada, e ficar mexendo os dedos).

É uma pequena anedota habilmente encenada, mas um espectador moderno precisa ver duas ou três vezes e estudar conscientemente a mímica para conseguir pegar a história. Não temos meios de saber se o público daquela época, por familiaridade e entusiasmo, tinha desenvolvido percepções mais aguçadas dessa forma, mais do que nós somos capazes hoje em dia. Será que eles conseguiam ver além da impressão inicial de perseguições sem sentido, saltos, assaltos e roubos, instantaneamente e de cara? Será por isso que eles achavam os filmes da Keystone mais divertidos do que Walter Kerr achou, meio século depois? Será por isso que eles conseguiam segui-los e compreendê-los com tanto entusiasmo?

O enigma para de ter relevância com a chegada de Chaplin. Em um filme como *Dia chuvoso*, Chaplin conseguiu se adequar mais ou menos ao estilo Keystone, embora já existissem toques irrepreensíveis de um tipo diferente de personagem cômico, como o orgulho infantil na posse eventual de uma sombrinha que está em disputa. A visão histórica tradicional das inovações de Charlie na Keystone diz que, apesar da dúvida e da resistência de Sennett e dos comediantes da Keystone, ele conseguiu diminuir o ritmo acelerado e introduziu uma nova sutileza à comédia de *gags*. Isso é verdade, mas a diferença é ainda mais profunda. A comédia da Keystone era criada de fora para dentro, as piadas e as situações eram *explicadas* em pantomimas e gestos. A comédia de Chaplin era criada de dentro para fora. O que o público via nele era a expressão de pensamentos e sentimentos, e a comédia estava na conexão desses pensamentos e sentimentos em relação às coisas que aconteciam em torno dele. O ponto crucial da comédia de Chaplin não é a ocorrência cômica em si, mas a relação e a atitude de Chaplin para com essas ocorrências. No estilo Keystone, bastava trombar com uma árvore para ser engraçado. Quando Charlie tromba com uma árvore, no entanto, não é a trombada que é engraçada, mas o fato de ele tirar o chapéu para a árvore em um gesto reflexo de desculpas. A diferença essencial entre o estilo Keystone e a comédia de Chaplin é que um depende da *exposição*, ao passo que o outro depende da *expressão*. Enquanto o estilo expositivo pode se basear em tais códigos e convenções reconhecíveis, como a mímica Keystone, o estilo expressivo é, instantânea e universalmente, compreendido; esse era o fator essencial na quase imediata fama mundial de Chaplin.

Em seu segundo filme, Chaplin criou um traje e uma maquiagem que depois seriam reconhecidos universalmente. Durante muitos anos, foi um fato aceito que o segundo filme, e a primeira aparição do Vagabundo de Chaplin, tenha sido

Corridas de automóveis para meninos. Hoje, parece muito mais provável que tenha sido o filme *Carlitos no hotel*. *Corridas de automóveis para meninos* foi, certamente, o primeiro em termos de lançamento, em 7 de fevereiro de 1914; *Carlitos no hotel* saiu dois dias depois. Ademais, Chaplin se lembrava claramente de ter usado o traje do Vagabundo primeiro em *Carlitos no hotel*, e sua memória raramente falha em detalhes como esse. Hans Koenekamp, que foi operador de câmera no filme, também se recordava de ter sido esta a primeira vez que o traje apareceu. A resposta mais provável é que *Carlitos no hotel* tenha sido filmado primeiro. *Corridas de automóveis para meninos* foi um dos filmes de locação da Keystone — diz-se que foi rodado em uma corrida de carrinhos de madeira e que não tinha mais de vinte cenas. Ele pode ter sido filmado, editado, impresso e encaixado no programa de lançamentos, enquanto o outro filme, mais elaborado, estava sendo feito.

O traje do Vagabundo, que sofreu somente pequenas alterações em sua carreira de 22 anos, aparentemente, foi criado de forma espontânea, sem premeditação. Diz a lenda que o costume foi inventado em uma tarde chuvosa, no vestiário masculino comunal da Keystone, onde Chaplin tomou exprestadas as enormes calças do gordo Arbuckle, o minúsculo paletó de Charles Avery, os imensos sapatos tamanho 48 de Sterling (usados com os pés trocados para evitar que escapassem do pé), um chapéu-coco pequeno demais, pertencente ao sogro de Arbuckle, e um bigode que ia ser usado por Mack Swain, que Charlie diminuiu ao tamanho das cerdas de uma escova de dentes. Essa versão pitoresca e maravilhosa da gênese do Vagabundo parece ter se originado no estúdio da Keystone e, certamente, nunca foi endossada por Chaplin. Em sua autobiografia, ele declara que decidiu o estilo da roupa "a caminho do vestiário". Sua ideia era criar um conjunto de contrastes — chapéu pequeno e sapatos enormes, calças largas e um paletó apertado.

É bastante fácil encontrar precedentes para o traje do Vagabundo no *music hall* britânico. Roupas que assentam grotescamente, chapéus pequenos, bigodes repugnantes e bengalas rodopiantes compunham a bagagem obrigatória de um comediante. Alguns dos trajes de palco de Dan Leno aludem aos de Chaplin, e o antigo colega da companhia Karno, Fred Kitchen, costumava reclamar gentilmente que ele havia criado originalmente o traje e o andar gingado. Elementos do personagem foram vaticinados na própria carreira teatral de Chaplin. A maquiagem na única foto remanescente do esquete *Repair*, de Wal Pink, é reconhecível — e diz-se que há muito do traje em seu vestuário como vendedor de sucata do espetáculo *London Suburbia*, de Karno.

Quaisquer que sejam suas origens, o traje e a maquiagem criados naquele dia do mês de janeiro de 1914 foram inspirados. Chaplin se lembrava de como o costume introduziu o personagem: "quando fui para o palco, ele [o personagem] já tinha nascido por inteiro".[8]

Sabemos, pelos filmes, que isso não era totalmente verdadeiro: o personagem levaria um ano ou mais para se desenvolver em suas completas dimensões e, mesmo assim — essa era sua força peculiar —, continuaria a se desenvolver pelo resto de sua carreira. É um palpite acertado dizer que as interpretações simbólicas que Chaplin e seu time de publicitários deram aos elementos individuais da construção do Vagabundo foram fruto de uma percepção tardia dos últimos anos. Inicialmente, entretanto, certos traços eram óbvios: o chapéu, a bengala, a gravata borboleta e o bigode aparado rente indicavam pretensões à dignidade do *petit bourgeois* [pequeno burguês], corajosas, porém, inúteis.

Os movimentos típicos do personagem tiveram outra origem. Em 1916, Chaplin contou a um entrevistador da revista *McClure* que baseara o andar gingado característico em um velho chamado "Rummy" Binks, que costumava segurar os cavalos para os cocheiros na frente do *pub* Queen's Head, o *pub* do tio de Chaplin, Spencer, na esquina da Broad Street e da Vauxhall Walk, em Lambeth:

> Havia um táxi por perto e um sujeito que eles chamavam "Rummy Binky", que era um ponto de referência. Ele tinha um nariz de batata, os pés tortos e inchados, e as calças mais extraordinárias que já vi. Deve tê-la ganhado de um gigante, e ele era um homem pequeno. Quando vi Rummy arrastando os pés pela rua para segurar o cavalo do táxi por uma gorjeta de um pêni, fiquei fascinado. Achei o andar tão engraçado que o imitei. Quando mostrei à minha mãe como Rummy andava, ela me implorou para parar porque era cruel imitar um infeliz como aquele. Mas ela me implorou com o avental na boca; depois, foi até a copa e riu durante dez minutos.
>
> Dia após dia, eu cultivava aquele andar. Tornou-se uma obsessão. Sempre que o usava, tinha certeza de que ia conseguir risos. Agora, não importa o que eu faça para ser engraçado, não consigo mais me desvencilhar do andar.

Já vimos que Will Murray levou o crédito pela técnica inconfundível de Chaplin de mudar de direção, girando em uma perna só, enquanto a outra perna fica parada na horizontal e gira na nova direção da corrida. De acordo com Murray, isso foi desenvolvido para a grande perseguição de *Dick Turpin*. Billy Danvers, um dos companheiros da companhia Karno, entretanto, lembrava-se de que esse jeito de virar era de uso comum na companhia, como um meio eficaz e engraçado de lidar com a corrida limitada pelos espaços pequenos dos palcos menores de fora da cidade.

Sennett deu uma ajuda na direção de *Carlitos no hotel*, sem dúvida, porque sua

namorada, Mabel Normand, estrelava a fita. O nome de Mabel era Mabel Ethelreid Normand, e ela nasceu em Providence, Rhode Island. Era a mais nova dos três filhos que Claude G. Normand deixou. Ele era francês e tocava piano em orquestras de teatros pequenos. A mãe era a irlandesa católica Mary Drury. Relatos sobre sua data de nascimento variam, mas a família diz que ela nasceu em 9 de novembro de 1892. Segundo Sennett, sua família era "temperamental, imprudente e, geralmente, estava 'em trânsito'". Ele também se lembrava de que, embora tivesse recebido pouca educação formal, ela era uma grande leitora e tinha desenvolvido uma aptidão especial para a geografia. Era também atleta, uma boa nadadora, e o pai a ensinara a tocar piano.

Na adolescência, ela conseguiu um emprego no departamento de criação de estampas da *Butterick Company,* em Manhattan, mas logo conseguiu trabalhos regulares como modelo para ilustradores. Entre os artistas, famosos ilustradores de revistas da época, com quem se diz que ela trabalhou, estão: Carl F. Kleinschmidt, Henry Hutt, Penrhyn Stanlaws, Charles Dana Gibson e James Montgomery Flagg. Em 1910, outra modelo, Alice Joyce, a encorajou a tentar a sorte no cinema, e Mabel começou a conseguir pontas nas películas da Vitagraph. Logo em seguida, ela foi recrutada pela Biograph, onde conheceu Mack Sennett, o jovem aspirante a diretor. Quando Sennett abriu seu próprio estúdio, naturalmente, a escolheu como estrela.

Mabel era pequena, bonita, tinha uma jovialidade contagiante e era admiravelmente divertida. Como Chaplin, ela era uma das raras artistas que podiam estabelecer uma harmonia direta entre a tela e o espectador. Mais de meio século após sua morte, a presença dela na tela ainda retém a mesma vitalidade e instantaneidade. Depois que Charlie alcançou fama, ela se tornou conhecida como a "Chaplin de saias", epíteto que subestima a individualidade de seu estilo próprio de comédia. Certamente, durante esse ano na Keystone, ela deve ter sido uma parceira e uma valiosa personalidade contrastante para Chaplin. Embora tenham se tornado bons amigos, depois de dificuldades no início, o relacionamento deles estava confinado ao trabalho. Mabel possuía encantos extraordinários, mas, àquela altura em sua vida, eles estavam reservados exclusivamente a Mack Sennett.

Em 1984, ainda havia uma testemunha da primeira cena em que Chaplin usou o traje e personificou o Vagabundo — talvez, de fato, a testemunha mais significativa, já que ele foi o operador de câmera que efetivamente filmou a cena. Hans Koenekamp chegou à Keystone em 1913 e ficou até 1918 ou 1919; ele guardava as melhores recordações de seu tempo no estúdio. Lembrava-se de Sennett como a "cabeça pensante" da Keystone e de Mabel como "a pessoa mais amável que eu já conheci. Ela era demais". Ele também se recordava de como as unidades carregavam seu próprio equipamento em bondes públicos,

para chegar às locações no Westlake Park ou em outros lugares. "Finalmente conseguimos transporte próprio". Meia dúzia de operadores de câmera trabalhava, entre o mesmo número de unidades, filmando até três películas por semana. "Às vezes, íamos a um parque e rodávamos; no fim do dia, voltávamos e o filme estava pronto". Trabalhando assim era geralmente difícil para o operador se lembrar dos filmes nos quais tinha trabalhado e com quem. Mesmo assim, embora tenha se esquecido do título, Hans Koenekamp se lembrava claramente do filme: "Não consigo me lembrar do título. Já tentei me recordar. Ainda consigo ver a cena em que ele estava. Era num vestíbulo de hotel, e ele agia como se estivesse meio bêbado, com aquela petulância, os pés, o chapéu e a bengala. Eu o filmei".[9]

Antes de rodar a cena, Koenekamp tinha observado Chaplin chegar ao *set*:

> Ainda posso vê-lo saindo daquela pequena choupana que era o vestiário. Ele saiu e parecia que ensaiava sozinho — aquele andar, a bengala, o chapéu e essas coisas, você sabe. Ainda posso vê-lo entrando no *set*. Devia parecer meio bêbado, ou algo assim. Veio até o vestíbulo e tentava flertar com as moças, mas elas o ignoravam, e toda aquela coisa... Lembro-me disso. Nunca me esqueci. Então, eu realmente fotografei a primeira cena que ele representou...
> Se parecia engraçado na época? Sim, parecia. Era divertido porque era *novo*... E os movimentos também. A boca se mexendo e aquele bigode iam funcionar. E a bengala girando, rodopiando no seu braço, e andar com uma perna só, como se ele estivesse tremendo.[10]

Carlitos no hotel girava em torno de um tema padrão da Keystone: confusões e trocas de quarto em pequenos hotéis. Sennett introduziu Chaplin em uma sequência no vestíbulo do hotel. Ele entra, meio bêbado, fica enroscado com a coleira do cachorro de Mabel, então tropeça algumas vezes em uma escarradeira, e demonstra um interesse galanteador em cada mulher que passa. O humor está no ar de precária dignidade com que ele administra a embriaguez e na evidente impostura de sua presença no hotel, em estado maltrapilho. Chaplin se recordava com satisfação de como o resto dos artistas e técnicos da Keystone se reuniram em volta para assistir aos ensaios da cena e o tranquilizaram com as risadas. Nas sequências seguintes, Charlie encontra Mabel, que tinha se trancado para fora do quarto, vestida somente com camisola, e a persegue lascivamente pelos corredores do hotel. Quando, inevitável e finalmente, acontece a confrontação entre Mabel, seu admirador, o cavalheiro dono da cama em que

Mabel, de alguma maneira, foi parar embaixo e a esposa ciumenta do homem, o perturbado Charlie acaba ficando no meio de quase todos os golpes. Com esse filme, Chaplin alcançou seu maior triunfo na Keystone. Sennett ficou tão impressionado com a atuação de Charlie na cena do vestíbulo e com as reações favoráveis dos curiosos, que anulou as objeções de Lehrman e a deixou correr livremente por um minuto inteiro, sem a edição usual da Keystone (pós-Griffith).

Carlitos no hotel foi uma das produções mais elaboradas da companhia. *Corridas de automóveis para meninos* foi o tipo mais elementar de improviso realizado em um evento público. A fita foi rodada em uma pista especialmente construída em um *resort* à beira-mar em Veneza. Os competidores eram meninos com seus carrinhos de madeira, que eram empurrados laboriosamente pelos motoristas e suas equipes, por uma rampa íngreme, no começo da prova. A descida pela ladeira providenciava o impulso necessário para a corrida. O filme que Henry Lehrman rodou usando a corrida como pano de fundo tem somente uma piada: Lehrman é um diretor e Chaplin é um chato que quer aparecer no filme e fica atrapalhando as tomadas do operador de câmera. Mais tarde, Chaplin disse que essa situação fora sua ideia e que fora inspirada por um incidente que ele testemunhou enquanto viajava com a companhia de Karno em Jersey. Durante a filmagem de uma festa, um espalhafatoso oficial local ficou tentando aparecer na fita de qualquer maneira.

Os maneirismos bem conhecidos de seu personagem já eram reconhecíveis. Ao rodopiar a bengala, ou ele atinge o próprio chapéu ou o próprio tornozelo. Toca, atrevidamente, o chapéu, cumprimentando um oficial a quem irritou anteriormente. A principal qualidade do personagem que Chaplin criou aqui é o infantilismo. Ele é uma criança travessa, fazendo caretas para o carro que quase o atropela e mostrando a língua para Lehrman. Uma longa cena o mostra correndo, pulando e pulando de volta para a pista, em uma loucura despreocupada. A cena final do filme é um longo *close-up* de uma careta medonha. Ainda assim, Walter Kerr escreveu, com sua percepção admirável:

> Ele está abrindo seu caminho para a imortalidade, tanto como "personagem" no filme quanto como comediante profissional a ser lembrado. E está fazendo isso chamando a atenção da câmera enquanto câmera.
>
> Ele faria isso durante toda a sua carreira, usando o instrumento como meio de estabelecer contato direto e reconhecimento aberto entre ele e o público. Na verdade, com esse filme, ele *está no meio do público*, é um dos que se surpreenderam por esta nova maravilha mecânica, um dos que gostariam de ser fotografado por ela — ele faria a maior parte da conclusão depois — e um dentre os que são, invariavelmente, perseguidos. Ele olha para a câmera

> e a atravessa, juntando-se ao resto de nós. As sementes do seu controle subsequente da plateia, a misteriosa e quase inexplicável conexão entre o artista e cada pessoa está lá.[11]

A película oferece outro fenômeno fantástico. No momento da filmagem, a *persona* de Chaplin ainda não tinha aparecido na tela. Os espectadores daquelas corridas foram, portanto, as primeiras pessoas a vislumbrarem a figura que depois se tornaria universalmente famosa. Podemos observar essa primeira plateia, conforme eles progridem do espanto e embaraço inicial diante das palhaçadas deste estrondoso pequeno vagabundo, até as risadas incontidas quando percebem que ele é um artista. *Corridas de automóveis para meninos* é, portanto, um registro documental incidental do primeiro encontro das pessoas com seu maior palhaço.

As pelejas entre o diretor do filme e o chato persistente que persegue a câmera eram um eco cômico da relação de Lehrman e Chaplin fora da tela. Depois de outro filme (*Dia chuvoso*), Sennett reconheceu que a parceria era improdutiva e designou outro diretor para Charlie, George Nichols, um pioneiro veterano, agora beirando os sessenta anos. Parece que Chaplin não se deu melhor com ele: Nichols repudiava todas as suas sugestões com um berro: "Não tenho tempo, não tenho tempo" e reclamava a Sennett quando Chaplin lhe retrucava. Sennett respondeu supervisionando os filmes mais de perto. *Dia de estreia* foi um filme rudimentar, rodado em estúdio; porém, assim como os filmes posteriores de Chaplin (*Carlitos coquete, Nova colocação de Carlitos* e *Carlitos no estúdio*), já apresentava vislumbres evocativos da vida nos primórdios dos estúdios californianos. Charlie vai ao cinema e se apaixona pela estrela do filme. Ele a persegue pelos estúdios da Keystone, onde causa confusão nas produções. Há um incêndio e ele recebe uma esguichada da brigada de incêndio. Em uma pequena *gag* extremamente divertida, ele gira as orelhas e devolve a esguichada ao bombeiro.

No filme *Carlitos entre o bar e o amor*, Chaplin interpreta novamente um bêbado. Ele entra em uma briga de bar, leva uma jovem para casa, corteja a empregada negra dela e acaba em uma confusão com um marido ciumento. Chaplin pôde inserir aqui algumas *gags* virtuosas: a primeira de muitas colisões em uma porta vaivém e uma proeza memorável em que ele dá uma cambalhota de uma sacada e aterrissa sentado em um sofá, com seu cigarro ainda aceso. O filme teve um significado especial na vida pessoal de Chaplin naquela época. A garota do filme é Peggy Pearce, de dezoito anos, primeiro amor registrado de Chaplin em Hollywood. Peggy era uma garota inexpugnavelmente virtuosa e vivia com os pais. Chaplin sentiu que ainda não estava pronto para o casamento, e o relacionamento não durou muito. Entretanto, existe uma reminiscência tocante e tangível disso: mais de sessenta anos depois, Carole Matthau encontrou, em um

antiquário de Hollywood, uma taça que Charles e Peggy ganharam em um concurso de dança.

Louco de amor deu a Chaplin a chance de parodiar o melodrama: ele interpreta um pretendente sarcástico, rejeitado, que bebe um copo de água, achando que é veneno e, em sua suposta morte, ele tem alucinações com o inferno. *Carlitos e a patroa*, o mais encantador dos filmes supervisionados por Sennett, foi rodado parcialmente em jardins e orquidários e tem a verve e a simplicidade de uma tira de quadrinhos. Charlie é o queridinho da senhoria (Minta Durfee), flertando com ela embaixo do nariz do marido (Edgar Kennedy), que tem seus próprios interesses extraconjugais. Tudo isso é registrado com entusiasmo pelo malicioso filho, que possui — assim como Chaplin, em seus dias de *Sherlock Holmes* — uma câmera fotográfica.

Esses quatro filmes ocuparam Chaplin durante o mês de março e o início de abril. No mesmo período, Sennett levou seus astros — Charles, Arbuckle, Sterling e Conklin — a um salão de dança, onde eles improvisaram um filme de comédia pastelão, *Carlitos dançarino*. O enredo girava em torno da rivalidade dos primeiros três na conquista da moça da chapelaria (Minta Durfee). Com exceção de Conklin, que usou o uniforme de policial da Keystone, todos usaram suas próprias e elegantes roupas cotidianas e nenhuma maquiagem. Sterling foi o chefe da banda. Para estabelecer o enredo, o filme começou com uma demonstração de bailarinos reais. Arbuckle interpretou um dos músicos e o garboso Chaplin fez um cafetão, sem barba nem bigode, e levemente bêbado. Os clientes reais só observaram, divertindo-se genuinamente. Chaplin dançou um tango excêntrico, e nas cenas de luta, girando ameaçadoramente seu traseiro avantajado, ele lembra os esforços pugilísticos de *Dois heróis, Campeão de boxe* e *Luzes da cidade*.

Reconhecendo que Chaplin não estava se saindo melhor com Nichols do que com Lehrman, e percebendo que Chaplin e Mabel tinham estabelecido uma relação amistosa, Sennett cometeu o erro de apontar Mabel para dirigir o próximo filme de Chaplin — *Carlitos banca o tirano*, em que os dois eram coestrelas. Logo no começo, Chaplin não gostou de ser dirigido por uma garota muitos anos mais nova que ele e sem nenhuma experiência de palco. A relação amistosa desapareceu rapidamente quando Mabel ignorou as sugestões de Chaplin, do mesmo modo que Lehrman e Nichols haviam feito antes.

Alguns meses antes, Pearl White tinha se firmado como heroína de filmes de aventura e, uma semana antes de *Carlitos banca o tirano*, ela aparecia nas telas americanas no primeiro episódio da mais famosa de todas as séries da época, *Os perigos de Paulina*. *Carlitos banca o tirano* era uma paródia do estilo de Pearl White, com Mabel interpretando uma garota corredora que, quando o namorado é sequestrado pelo vilão, pega o carro dele e vence a corrida. O vilão, desta vez, é Chaplin, vestido com uma sobrecasaca cinza e cartola, com tufos de barba no

queixo, ao estilo de Sterling. Ele também usou um novo acessório de cena — uma motocicleta. Na primeira cena do filme, ele a usa para disputar a afeição de Mabel com Harry McCoy, o piloto de corrida. Mabel, infelizmente, cai da garupa em uma poça e, então, acontece um momento cômico, quando Charlie, tateando atrás de si, percebe que ela não está mais na moto.

Quando Mabel, injuriada pelo incidente com a poça, abandona Charlie e fica com Harry, ele e alguns confederados inescrupulosos sequestram Harry e o prendem em uma cabana. Então, eles tentam sabotar Mabel, que pegara o carro. Em uma cena, Charlie e seus amigos jogam água na pista à frente do carro de Mabel. O problema com os coastros apareceu quando eles estavam filmando essa passagem. Chaplin sugeriu que usassem alguns truques e trejeitos cênicos para deixar a cena mais engraçada: ele pisaria na mangueira e depois a checaria, para ver por que tinha parado; então, tiraria o pé da mangueira e ficaria todo ensopado. Talvez Mabel soubesse que essa era, em termos históricos, a piada mais velha do cinema: tinha sido usada pelos irmãos Lumière em *L'Arroseur Arrosé*, incluído em seu programa de 1896 (que, por sua vez, tinha sido tirada de uma história em quadrinhos de jornal). Quando Mabel rejeitou a sugestão, Chaplin recusou-se a trabalhar e sentou-se à beira da estrada. Mabel, a queridinha do estúdio, ficou indignada por tal hostilidade. Os homens da equipe de filmagem estavam prontos para surrar Chaplin por tê-la irritado. O próprio Chaplin tinha se afeiçoado a Mabel, mas, como ele mesmo se lembrava em uma frase significativa: "é o meu trabalho". Nada em sua vida viria antes que o seu trabalho.

Eles encerraram as filmagens (já eram quase cinco horas) e voltaram para o estúdio. Sennett, extremamente sensível a qualquer dano a Mabel, com quem tinha uma relação complicada, porém, duradoura, estava furioso. Os dois lados assumiram que os dias de Chaplin na Keystone estavam acabados, com ou sem contrato. Então, Chaplin ficou surpreso, quando, no dia seguinte, encontrou Sennett e Mabel com uma atitude conciliadora. Mais tarde, ele descobriu que Sennett tinha recebido ordens da matriz para fazer mais filmes de Chaplin, pois as vendas do primeiro já estavam estourando. Chaplin concordou em terminar *Carlitos banca o tirano* sob a supervisão de Sennett, e aproveitou a oportunidade para anunciar que estava pronto e ansioso para dirigir seus próprios filmes. De acordo com Chaplin, Sennett estava em dúvida, mas aceitou a garantia de 1500 dólares dada por Charles — o dinheiro que tinha economizado desde a chegada à Califórnia — caso o filme fosse imprestável.

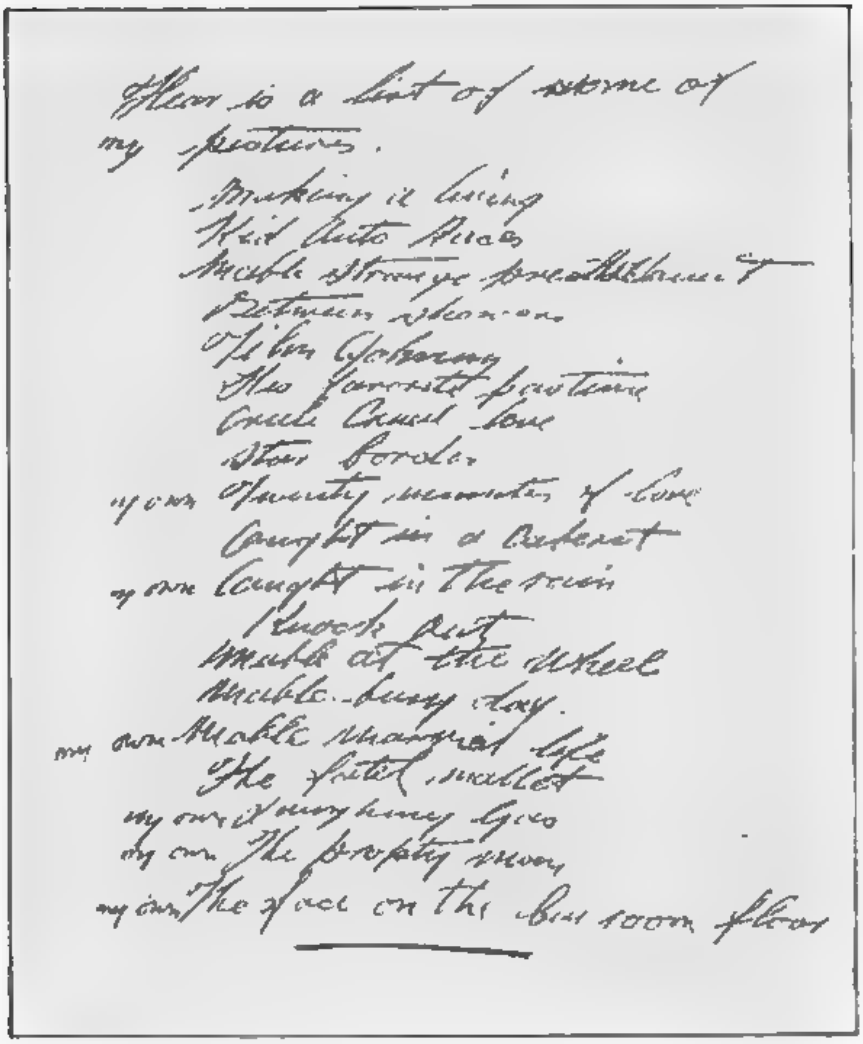
Existem dúvidas sobre qual filme deve ser considerado o *début* de Chaplin como diretor. Em sua autobiografia, de 1964, ele disse que foi *Carlitos e a sonâmbula*. Em 9 de agosto de 1914, entretanto, Chaplin enviou a Sydney uma lista dos filmes nos quais tinha aparecido durante os sete meses que passou na Keystone. Nessa lista, ele, deliberadamente, marcou seis deles com a anotação

"de minha autoria", indicando que os tinha dirigido. Esses filmes são, por ordem de lançamento: *Vinte minutos de amor* (lançado em 20 de abril), *Carlitos e a sonâmbula* (4 de maio), *Carlitos e Mabel se casam* (20 de junho), *Carlitos dentista* (9 de Julho), *Carlitos na contrarregra* (1º de agosto) e *Pintor apaixonado* (lançado em 10 de agosto — um dia depois de ele enviar a lista para Sydney).

Dessa época até o final daquele ano na Keystone, Chaplin dirigiu todos os filmes em que participou, com exceção de *Idílio desfeito*, que foi dirigido por Mack Sennett. É notável que Chaplin não tenha incluído nessa lista três filmes que as filmografias registram como colaborações suas com Mabel Normand: *Babote em apuros* (27 de abril), *Carlitos ladrão elegante* (4 de junho) e *Carlitos e as salsichas* (13 de junho). Por outro lado, ele incluiu a quarta destas supostas colaborações com Mabel — *Carlitos e Mabel se casam*. Já *Carlitos ladrão elegante* permanece um mistério, pois não há nenhuma cópia conhecida do filme, e Chaplin não a incluiu em sua primeira autobiografia.

Chaplin pode, compreensivelmente, ter esquecido, cinquenta anos depois, que dirigiu *Vinte minutos de amor* ou, simplesmente, tê-lo considerado como um exercício de aprendizagem, já que esse é o primeiro e um dos mais "ligeiros" filmes "de parque". Não obstante, há traços em desenvolvimento do personagem posterior de Chaplin. Há uma doçura nas travessuras e flertes, e um toque de romantismo.

Não havia risco de Chaplin ter de pagar a garantia para o fracasso de *Carlitos e a sonâmbula*. Esse se provou um dos melhores e mais bem-sucedidos filmes da Keystone até então. O filme mostra todo o cuidado de uma peça de apresentação de um aprendiz. Chaplin aproveitou bem seus meses na Keystone. Em particular, estudou o trabalho da sala de edição e o método de construção de filmes de Sennett — juntar pedaços recortados de cenas —, que ele herdara de Griffith. Além disso, logicamente, ele trouxe da companhia Karno um senso muito desenvolvido de arte dramática. Já em seu primeiro filme, a *mise-en-scène* de cada tomada excede, ou pelo menos fica em pé de igualdade, ao melhor trabalho dos diretores da Keystone. Ele parece especialmente consciente do método de narrativa cena a cena e de como juntá-las.


Here is a list of some of
my pictures.
Making it living
Kid Auto Races
Mable Strange breakfast
Between shows
Tillie's Punctured Romance
His favorite pastime
Cruel Cruel Love
Star Boarder
my own Twenty minutes of love
Caught in a Cabaret
my own Caught in the rain
Knock out
Mable at the wheel
Mable's busy day.
my own Mable's married life
The fatal mallet
my own Anything Goes
my own The property man
my own The face on the bar room floor

1914 – A primeira filmografia de Chaplin, escrita pelo próprio, em agosto de 1914.

O curta-metragem contém mais cenas que a média das produções da Keystone e, embora Chaplin nunca mais tenha voltado ao estilo de Griffith de montagem rápida, a lógica e a fluidez da narrativa são admiráveis.

A piada é absurda, mas o modo de contá-la é exemplar, e isso permanece como uma das melhores produções do ano que Chaplin passou na Keystone. O filme tem clareza, verve, sua edição apresenta um ritmo musical ou clássico (como o balé); ainda hoje, continua sendo divertido. Chaplin seguiu as regras básicas do estúdio, mas já mostrava uma maestria especial ao contar a história por meio de imagens. Os títulos foram usados para causar mais risos e, conforme a ação se acelera, vão sendo abandonados. Como diretor dos próprios filmes, ele conseguiu dispor e encontrar o ritmo das *gags* que desejava, e também introduzir reviravoltas cômicas raras. Escolhera excelentes comediantes secundários, como Alice Davenport e Mack Swain, que, depois dessa primeira parceria, se tornaria seu companheiro preferido por mais de uma década.

O lançamento seguinte de Chaplin, *Carlitos ciumento*, foi há muito considerado

como uma de suas direções, embora ele não o tenha incluído na lista que enviou a Sydney em agosto de 1914. Como foi feito apenas três meses antes, claramente, ele não o tinha em alta conta. Certamente, era um dos filmes descartáveis de Sennett — tem só meio rolo de comprimento —, mas há uma curiosidade: é um dos filmes em que Sennett se aproveita de um evento local, uma parada militar, como pano de fundo espetacular, e a ação cômica gira em torno de um coreto e uma tribuna.

Chaplin, pela primeira vez em sua carreira cinematográfica (fato que se repetiria mais duas vezes), vestiu-se de mulher. Em *Carlitos coquete* e *A senhorita Carlitos*, o enredo pede que ele se disfarce como uma mulher atraente e sedutora. Aqui, ele passa quase o filme inteiro como uma megera rabugenta e operária — praticamente uma "dama de pantomima" —, enquanto brande sua sombrinha no ar, assoa fragorosamente o nariz em um lenço, dá um puxão preparatório na roupa e um grande salto no ar antes de sair perseguindo a próxima vítima. Ela e o marido, Mack, são espectadores da parada. Mack perambula no rastro de uma mulher mais bonita. A esposa começa a persegui-lo, brigando com vários policiais e ficando no caminho de um operador de câmera, situação similar à que Charlie fez em *Corridas de automóveis para meninos*. Depois de várias escaramuças, Mack, muito sensatamente, empurra a criatura no porto, onde ela afunda em um mar de bolhas. Apesar do disfarce invulgar de Chaplin, o filme é curioso por causa da técnica. Quer o próprio Chaplin tenha dirigido ou não, a fita parece um exercício de filmagem de continuidade. O mesmo efeito de alguém sendo arremessado em uma cena é mostrado repetidamente, porém, na cena seguinte, a pessoa é mostrada já na aterrissagem, por exemplo:

8 – O diretor lança a esposa para fora da tela, do lado esquerdo.

9 – Fundo do coreto. A esposa é atirada para fora da tela pelo lado direito, e aterrissa em cima de um policial.

10 – Como no quadro 8. A esposa é arremessada pelo lado esquerdo da tela. Ela se levanta e começa a fazer pose em frente à câmera. O diretor a lança novamente pelo lado esquerdo da tela.

11 – Fundo do coreto. A esposa é jogada pelo lado direto da tela, e aterrissa no coreto.

Cinquenta anos depois, Chaplin considerava uma falha séria no velho George Nichols o fato de o único truque cinematográfico que ele conhecia ser o de atirar alguém fora de uma cena para colocá-la em outra. Mesmo assim, para um diretor de comédia, os efeitos que podiam ser produzidos pela justaposição engenhosa de cenas eram uma lição útil de ser aprendida. Em *Dois heróis*, dirigido por Charles Avery, Chaplin fez um papel secundário, de dois minutos, como juiz de uma luta de boxe entre Roscoe Arbuckle e Edgar Kennedy. Foi uma pequena performance vivaz, que antecipava *Campeão de boxe* e *Luzes da cidade*.

Os movimentos do juiz que Chaplin interpreta eram parecidos com os de um bailarino, e ele introduziu *gags* de uma sofisticação estranha ao resto do filme. Atingido pelos pugilistas, ele se deita e se arrasta pelas cordas ao redor do ringue; depois, faz, sentado, a contagem do perdedor.

A essa altura, o nome de Chaplin já era um chamariz suficiente para a Keystone anunciar *Dois heróis* como "um filme de Charles Chaplin". Não sabemos se ele foi deliberadamente acrescentado ao elenco por causa de seu valor como astro ou se era só parte do método Keystone de usar qualquer talento disponível à época. Mais de cinquenta anos depois, Chaplin disse a um entrevistador que ele tinha, na verdade, feito pequenos papéis como policial nos filmes da Keystone, embora nenhuma dessas aparições tenha sido identificada.

Se aceitarmos a lista de filmes que Chaplin fez na carta para Sydney, podemos descontar *Carlitos e as salsichas*, uma pequena e tosca película que uniu material filmado em uma corrida de automóveis a cenas filmadas em estúdio, e que tem sido geralmente creditada como coautoria de Mabel e Chaplin. O filme dá evidências do crescimento da popularidade de Chaplin. Em *Corridas de automóveis para meninos*, a plateia comum presente ao evento esportivo demonstra um entusiasmo pequeno pela unidade de filmagem. Em *Carlitos e as salsichas*, as multidões que aparecem no pano de fundo são enormes, e cordas de isolamento tiveram de ser colocadas para separar os artistas. Com Chaplin à mão, a unidade de Sennett, claramente, não precisava "tomar emprestada" uma multidão de algum evento. A própria presença dele atraía todos os figurantes gratuitos necessários para um fundo espetacular.

Nos seis meses seguintes, Chaplin dirigiu dezesseis filmes, quatro deles eram o que, na época, se chamava *two-reelers* [dois rolos], com meia hora cada um. Eles são irregulares; alguns são descartáveis, outros são esboços de ideias que depois seriam elaboradas e refinadas. Porém, a velocidade com que ele aprende e domina seu ofício é surpreendente.

Carlitos e Mabel se casam é tão hábil quanto *Carlitos e a sonâmbula*, mas tem menos tensão na edição e mais tempo para as *gags* e toques de personagem. Parcialmente rodado em um parque e em cenários, o filme trata da irritação infligida por Mack, um robusto Don Juan que insulta Charlie e persegue a esposa dele, Mabel, que compra um boneco para treino de boxe, com a intenção de pôr Charlie em forma. Voltando para casa, bêbado, Charlie pensa que o boneco é o seu rival e luta com ele. A película contém muita comédia de personagem: o olhar de desaprovação inefável de Charlie é cruelmente interrompido quando as portas de molas do salão o nocauteiam; a perícia com que ele calcula o tamanho do grande traseiro de Mack antes de espancá-lo com chutes e bengaladas; seu pânico quando confrontado com um cheiro inexplicável.

Seus três filmes seguintes referem-se, de vários modos, ao *vaudeville*. Os dentistas são uma fonte muito rica de piadas do teatro de variedades, e *Carlitos*

dentista explora as possibilidades cômicas, quando o assistente do dentista toma o lugar do chefe ausente. Em *Carlitos na contrarregra*, ele é um contrarregra em um teatro de *vaudeville*, povoado por artistas grotescos e absurdamente temperamentais. Críticos contemporâneos ficaram chocados com a crueldade que o contrarregra dispensa ao assistente idoso e decrépito, e também pela grosseria do enfermeiro em uma cena em que, tendo escondido uma garrafa de cerveja na frente das calças, ele se curva inadvertidamente. Lançando um olhar rápido ao público, buscando sua compreensão, ele, cuidadosamente, faz a água descer pela perna. *Pintor apaixonado* é uma paródia do estilo do *Casey's Circus*, e tecnicamente é o menos interessante dos filmes de Chaplin — porque, na maior parte, simplesmente alterna longos títulos com descrições gráficas, ilustrando comicamente uma canção de amor traído, popular na época, escrita por um tal de Hugh Antoine d'Arcy. Esse e os dois filmes que se seguiram parecem marcar passo. *Divertimento* é um filme "de parque" improvisado às pressas. *Carlitos coquete* é uma comédia pastelão rodada em estúdio, notável, principalmente, pelos vislumbres oferecidos do terreno da Keystone e da segunda imitação de uma mulher feita por Chaplin.

Em seus últimos três meses na Keystone, Chaplin dirigiu dez filmes que alternam improvisações de todo tipo (*Seu novo emprego*, *Carlitos rival no amor*, *Carlitos e Mabel nas corridas*, *Carlitos e Mabel em passeio*), com filmes mais elaborados que parecem esboços dos filmes que viriam a seguir. *Carlitos na farra*, em que ele atua com Roscoe Arbuckle, tem como referência toda a galeria de bêbados, desde Karno até a Keystone, passando por *Uma noite fora* e, enfim, até as noites de vagabundagem noturna na cidade com o milionário, em *Luzes da cidade*. *Carlitos porteiro* é o protótipo para *O banco*. Só dezessete dias separam o lançamento de *Carlitos na farra* e *Carlitos porteiro* e, mesmo nesse pequeno lapso de tempo, a arte de Chaplin parece ter avançado bastante, tanto na abordagem da narrativa fílmica quanto na apreciação do personagem que estava se desenvolvendo dentro do costume e da maquiagem do Vagabundo. O filme se adapta às regras básicas da Keystone, usando somente oito posições estáticas de câmera, ainda que, a partir desse material, Chaplin modele uma pequena e brilhante narrativa — clara, precisa, dramática, com suspense e um elemento de sentimento que vai mais fundo que os flertes de Westlake Park. A tira de quadrinhos animada de *Carlitos e a sonâmbula* foi desenvolvida como drama cômico. A edição criou um dinamismo real ao estilo Griffith, em vez de simplesmente providenciar uma progressão passo a passo dos incidentes narrativos. As *gags* e os toques de personagem são desenvolvidos sem a pressa da Keystone e são integrados à história. Chaplin revelou aqui o seu talento na observação de comportamentos: o olhar breve e amoroso da secretária para o chapéu de palha pendurado na parede sugere todo um relacionamento passado (veja apêndice V).

A ambição de Charlie o leva a exceder o orçamento de mil dólares para *Dinamite e pastel*. Um preocupado Sennett retém os 25 dólares devidos a Chaplin pelo pagamento como diretor e decide que só havia uma maneira de recuperar a perda: lançar o filme como uma fita dois rolos (com cerca de trinta minutos). Sua ansiedade era infundada: esse se provou o mais rentável de todos os filmes da Keystone. A história era simples: Charlie e Chester eram garçons em uma casa de chá próxima de uma padaria, e os padeiros entram em greve. Os covardes grevistas escondem dinamite em um filão de pão que vai para o forno, explodindo o lugar todo. A história é mais uma desculpa para variações sobre a graça de farinha grudenta e nuvens de farinha, mas o filme mostra Chaplin desenvolvendo nova sofisticação na organização dos cenários do estúdio e posições restritas de câmeras.

Naquela época, Chaplin não tinha se comprometido com um único método de fazer cinema. Sua técnica em *Carregadores de pianos*, um atraente filme que providenciou o modelo para o filme *Caixa de música*, de Laurel e Hardy, dezesseis anos depois, é um contraste estilístico com *Dinamite e pastel*. O filme, curto, tem meras vinte cenas; às vezes Chaplin e outros diretores da Keystone podiam usar até noventa cenas em um filme do mesmo tamanho. Aqui, como Buster Keaton faria depois, Chaplin ignora a moda corrente na edição fílmica, reconhecendo que cada cena precisa ter lugar para suas próprias e longas rotinas cômicas. Ele declara, implicitamente, que a edição não é uma obrigação, mas uma conveniência.

O último filme que Chaplin dirigiu e atuou na Keystone foi *O passado pré-histórico*, lançado em 7 de dezembro de 1914. A descoberta do chamado Homem de Piltdown, em 1912, e algumas peças e utensílios do período Neandertal, aproximadamente na mesma época, suscitaram um intenso interesse popular nos ancestrais da humanidade, e o assunto foi usado por todos os desenhistas e por muitos cineastas comediantes. O filme de Chaplin, lembrando *Jimmy, the Fearless*, é contado na forma de sonho. Charlie adormece em um banco de parque e sonha que ele é Weakchin, um homem das cavernas. Weakchin se mete em confusão quando começa a flertar com a favorita do harém do Rei Lowbrow (Mack Swain). Quando o rei finalmente o pega, batem na cabeça dele com uma grande pedra, e ele acorda de novo no banco do parque, onde um policial o está sacudindo violentamente.

Idílio desfeito, lançado uma semana depois, foi o último filme em que Chaplin atuou sendo dirigido por outra pessoa (se excluirmos duas ou três breves aparições, nos anos 1920). Também foi a primeira e única vez em sua carreira fílmica que ele faz um papel de apoio para outro astro. Talvez esses fatores expliquem sua dispensa lacônica do filme, não o incluindo na autobiografia, mesmo que fosse seu primeiro filme de longa-metragem e um marco no seu estabelecimento junto ao público. "Era agradável trabalhar com Marie

[Dressler], mas não acho que o filme tenha muito mérito. Fiquei mais feliz em voltar a dirigir". O filme foi o primeiro longa-metragem de comédia da História. Antes dele, nenhum filme cômico feito em qualquer lugar do mundo tinha excedido um terço da sua duração de seis rolos (noventa minutos de projeção). Sennett pode ter sido instigado a essa aventura ambiciosa pelo espírito de rivalidade: seu sócio no Triangle Film Corporation, D. W. Griffith, estava, naquela época, começando o épico *O nascimento de uma nação*. O projeto de Sennett também foi levado a cabo sob a influência da política vigente à época, de "atores famosos em peças famosas", de importar celebridades e acessórios dos palcos nova-iorquinos. Era natural, então, que, em busca de um sucesso teatral para ser filmado, Sennett se voltasse a *O pesadelo de Tillie*. Escrita em 1910, essa comédia teve uma longa e triunfante carreira na Broadway, e confirmou sua estrela, Marie Dressler, como a maior personalidade cômica da América nos dias que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Ademais, Sennett podia ter sentido um apego pessoal a Dressler, lembrando do conselho dela, por mais desanimador que tenha sido, nos seus dias de iniciante.

De fato, Sennett pode ter, originalmente, pretendido inventar um novo veículo para a Srta. Dressler. Suas memórias não confiáveis mencionam que seus escritores gastaram algumas semanas brigando com o roteiro, com Marie na folha de pagamento a 2500 dólares por semana, antes de eles decidirem ir em frente com a filmagem de *O pesadelo de Tillie* com um novo título. Depois disso, ele se lembrava, a filmagem correu bem, embora o período de produção — de quatorze semanas — fosse inédito no estúdio.

Era bastante natural, como um seguro para a bilheteria, usar os dois maiores astros da companhia, Chaplin e Mabel, como apoio para Marie Dressler. Havia uma grande plateia lá fora que não conhecia os maiores nomes da Broadway. Marie, entretanto, tinha uma visão bem diferente (e potencialmente errônea) da situação, descrita em suas memórias: "Entrei no local e olhei em volta até que bati os olhos em Charlie Chaplin, que era, então, um desconhecido. Logo, eu escolhi Chaplin e Mabel Normand [...] Acho que o público concordaria comigo que escolhi bem, porque foi a primeira chance real de Charlie Chaplin". Marie, claramente, não ia ao cinema. Mesmo assim, o enorme sucesso do filme marcou a carreira de Chaplin. A película foi lançada em 14 de dezembro de 1914, com críticas favoráveis e entusiásticos aplausos do público. Era constantemente reprisado e ainda passa de tempos em tempos nos cinemas, com versões truncadas, remendadas e com o som sincronizado. Trechos do filme denotam sua origem teatral — as falas dos personagens e os solilóquios —, mas quando a história engata e, especialmente na perseguição final, a direção de Sennett explora com segurança a comédia pastelão, rude e física. O filme também adquiriu do texto teatral alguma narrativa e força dos personagens: por trás das perseguições e da farsa excessiva, há um tema bastante realista e tocante, que

fala de uma garota burra, porém, de natureza boa, enganada por um trapaceiro inútil. A personalidade vibrante de Dressler venceu os obstáculos, mesmo que a experiência cinematográfica de Chaplin e Mabel tenha lhes dado vantagem inegável. Em alguns momentos, a caracterização de Chaplin como o aventureiro esperto, engraçado e insensível antecipa o personagem Monsieur Verdoux — mesmo que o cortês Verdoux nunca tenha insultado o criado e o convidado efeminado na festa, como faz o personagem em *Idílio desfeito*

A partir daí, ele começa a dirigir até sua partida da Keystone, e não há praticamente nenhum registro da vida particular de Chaplin. A razão é que ele, praticamente, não tinha vida além do seu trabalho. Estava fascinado com o novo meio e absorto na tarefa de dominá-lo. De fato, "Este é o meu trabalho", como ele mesmo disse. Ao longo da carreira, esse padrão se repetiria: comprometido com o trabalho, o cinema, a vida particular de Charlie quase desapareceria.

Uma vida particular modesta não era completamente estranha em Hollywood naqueles dias. Os publicitários já ajudavam a divulgar histórias sobre o alegre estilo de vida do mundo do cinema, para a delícia dos fãs ávidos, mas a vida em Hollywood, na maior parte do tempo, era mais tranquila do que dizia a lenda. Na Keystone, como em qualquer outro estúdio de sucesso, o pessoal trabalhava longas horas, seis dias por semana: o tempo para diversão era escasso. Sabemos das visitas dominicais de Chaplin a Peggy Pearce. Segundo ele, uma vez, quando foram a um evento beneficente, ele beijou Mabel. No entanto, não aconteceu nada depois: Mabel lhe disse que eles não faziam o tipo um do outro. De qualquer maneira, ambos eram leais a Sennett. Chaplin lembrava-se que Sennett praticamente o adotara, e eles jantavam juntos todas as noites.

A crescente sociabilidade de Chaplin durante seus primeiros meses na Keystone, certamente, deve ter surpreendido até ele mesmo. Seria difícil resistir ao bom humor evidente e à boa natureza do pessoal da Keystone. Segundo Hans Koenekamp, "todo mundo, os atores também, se juntava para ajudar quando eles tinham de construir algo ou coisa parecida". Chaplin compartilhava o hábito generalizado de ir ao Alexandria Bar quando voltava para o hotel, e gostava de ir assistir às lutas com o pessoal.

Mais tarde, nesse mesmo ano, a concentração no trabalho deve ter tomado conta da situação. Como quando estava na companhia Karno, alguns dos colegas viam sua distração como um sinal de que ele estava sendo pouco sociável e convencido. Até mesmo Hans Koenekamp sentiu que, no final de sua temporada na Keystone, "ele virou uma pessoa importante, e era um pouco impróprio na política". Parece que a suspeita sobre os instintos libertários de Chaplin começou cedo.

Chaplin continuou a viver no hotel, e sua frugalidade era notória. Sua única despesa importante aconteceu quando ele assinou um acordo com a English Motor Car Company, em 10 de fevereiro de 1912, pelo aluguel de um Kissell Kar

Roadster, 1912, durante cinco meses. Isso lhe custou trezentos dólares, mais cem dólares por mês.

Nem Sennett, nem os executivos da Keystone, tampouco o próprio Chaplin poderiam ter antecipado o efeito dos primeiros lançamentos sobre o público. Hoje, nós só conseguimos olhar para os primeiros filmes da Keystone e enxergar uma forma rude e não acabada, e as primeiras tentativas na busca de um personagem cinematográfico. Porém, desde o princípio, Chaplin tinha criado uma nova relação com o público, provocando uma resposta que ninguém mais tinha evocado, nem diante do cinema, nem de qualquer outro meio.

Na Grã-Bretanha, os primeiros filmes de Chaplin foram lançados em junho de 1914. Já tendo observado o sucesso fenomenal nos Estados Unidos, a Keystone anunciou:

> Você está preparado para a febre Chaplin?
>
> Nunca houve um sucesso tão instantâneo quanto o de Chas [*sic*] Chaplin, o famoso comediante da Keystone Comedies.
> A maioria dos grandes exibidores tem comprado cada filme em que ele aparece, e depois dos primeiros lançamentos, certamente haverá uma corrida pelas cópias.

Os primeiros sete lançamentos de Chaplin foram mostrados à imprensa da área e, em 25 de junho, a Keystone orgulhosamente divulgou as críticas. O *Kine Weekly* relatava:

> Vimos os lançamentos de Chaplin e cada um deles foi um triunfo para o herói do antigo *Mumming Birds*, que foi catapultado de uma vez só às primeiras fileiras da comédia cinematográfica.

A opinião do *The Cinema* era tão favorável quanto:

> *Corridas de automóveis para meninos* nos chocou como o filme mais engraçado que já vimos. Depois, quando vimos Chaplin em assuntos mais ambiciosos, nossa opinião é que a companhia Keystone fez a captura de sua carreira: Chaplin é um comediante nascido para o cinema: ele faz coisas que nunca foram vistas na tela antes.

Tanto Sennett quanto Chaplin sabiam que o valor de Chaplin crescia rapidamente. Segundo Chaplin, foi por volta da eclosão da Primeira Guerra Mundial que ele e Sennett discutiram a renovação do seu contrato. Chaplin disse que queria mil dólares por semana por mais um ano de contrato, ao que Sennett

protestou dizendo que era mais do que ele mesmo ganhava. Chaplin o lembrou que não era por causa do nome de Sennett que o público fazia filas nos cinemas, mas por causa dele. Sennett argumentou dizendo que Ford Sterling já tinha se arrependido da decisão de sair da Keystone, ao que Chaplin respondeu que tudo o que *ele* precisava para fazer uma comédia era um parque, um policial e uma garota bonita. Sennett, aparentemente, pediu conselhos a Kessel e Baumann, e retornou com uma contraoferta. Ele ofereceu um ano de contrato, com salário de 500 dólares por semana no primeiro ano, 750 dólares por semana no segundo ano e 1500 dólares no terceiro ano de contrato. Chaplin disse que concordaria se os termos fossem invertidos: 1500 dólares no primeiro ano, 750 no segundo e 500 no terceiro ano de contrato. Evidentemente perplexo com a percepção econômica de Chaplin, Sennett deixou o assunto morrer.

Ficou claro para Chaplin que era hora de mudar. No domingo, 9 de agosto de 1914 — cinco dias depois da deflagração da Primeira Guerra Mundial na Europa e, presumivelmente, imediatamente após a conversa com Sennett —, ele se sentou para escrever uma de suas muito raras cartas a Sydney em Londres:

Los Angeles Athletic Club
Los Angeles, Califórnia
Domingo, 9 de agosto

Querido Sid,

Sem dúvida você já percebeu quem está lhe escrevendo. Sim. Realmente é seu irmão, depois de todos esses anos. Mas você deve me perdoar. Todo o meu tempo é tomado pelos filmes. Eu escrevo, dirijo, atuo e toco música neles, e acredite-me, isso pode me manter ocupado. Bem, Sid, todos os cinemas trazem meu nome em letras garrafais: "Apresentando hoje, Chas. Chaplin". Vou lhe dizer, neste país eu sou um grande astro de bilheteria. Todos os gerentes me dizem que recebo cinquenta cartas por semana de pessoas de todas as partes do mundo. É maravilhoso como fiquei famoso em tão pouco tempo e, no ano que vem, espero fazer muito dinheiro. Tenho recebido todo tipo de ofertas a quinhentos dólares por semana, com 40% em ações, o que significa um salário de cerca de mil dólares por semana.

Mr. Marcus Lowe [*sic*],[12] o homem do cinema por aqui, fez uma proposta que é uma certeza. Ele quer que eu forme uma companhia de comédia e me dará um salário por semana ou 50% em ações. É uma coisa certa; de qualquer modo, o negócio todo está nas mãos de meus advogados. Claro que vou ter de terminar

meu contrato com o pessoal da Keyst [*sic*]. Se eles vierem com alguma coisa melhor, ficarei onde estou. Esse negócio com Marcus Lowe é certo, tenho garantia de venda de todos os cinemas dele, e depois posso vender para o pessoal de fora. De qualquer jeito, contarei tudo na minha próxima carta. Ele vai financiar a coisa toda e, se der certo, significará zilhões de dólares para nós.
O Sr. Sennett está em Nova York. Ele disse que iria escrever para você e lhe fazer uma proposta. Eu lhe falei que você era ótimo para o cinema; claro que ele nunca o viu, então, está confiando só no que eu disse. Ele falou que lhe daria 150 dólares por semana para começar. Eu lhe disse que você está recebendo isso agora e que não viria por esse valor. Se você for levar em conta a proposta dele, não assine nada com prazo estipulado, porque quero você comigo quando eu começar. Poderei, facilmente, lhe pagar 250 dólares por semana, mas, logicamente, você precisará assinar um contrato. Seria ótimo se você viesse para ficar três meses com a Keystone e, depois, começaríamos juntos. Você deve receber notícias de Sennet [*sic*], mas *não aceite menos de 175, certo?*
Você vai gostar daqui, é um belo país, e o ar fresco está fazendo maravilhas por mim. Tenho vários bons amigos, e vamos todos juntos a festas e etc. Fico no melhor clube da cidade, aonde vão todos os milionários. Na verdade, minha saúde está ótima, estou me divertindo muito. Estou vivendo muito bem. Tenho meu próprio criado... Que classe, hein? Ainda estou guardando dinheiro e, desde que cheguei aqui, já economizei 4000 dólares em um banco, 1200 em outro, 1500 em Londres. Nada mau, hein! Aos 25 anos? E ainda estou bem forte, graças a Deus. Sid, seremos milionários em pouco tempo. Minha saúde está melhor do que nunca e estou engordando.
Bem, você precisa me dizer como vai a mamãe, e não se esqueça de escrever antes de assinar qualquer contrato, porque tem outra empresa que lhe pagará 250 por semana. Eles me queriam, e eu lhes falei sobre você, porque, logicamente, não podia quebrar o meu contrato. O Sr. Sennett é um homem adorável, somos bons amigos, mas negócios são negócios. Claro que ele não sabe que estou saindo ou que recebi essas ofertas, então, não diga nada se, por acaso, vier para cá, nunca se sabe...
Agora, a respeito do dinheiro para a mãe, você acha que é seguro enviá-lo a você enquanto ainda estamos em guerra, ou acha que seria melhor você pagar a minha parte e depois nós acertamos? De qualquer modo, diga-me o que fazer na próxima carta. Espero

que você não precise se alistar. Essa guerra é horrível.
Bem, isso é tudo sobre as notícias importantes. Acabei de fazer um longa-metragem com Marie Dressler. Custou 50 mil dólares para fazer [?] e eu tive de cuidar de tudo. É a melhor coisa que já fiz.
Devo ir encerrando agora porque estou ficando com fome. Meu criado acabou de chegar para me dizer que tem uns amigos meus para me levar para sair de carro, então, vamos sair para jantar.
Boa noite, Sid,
Lembranças a Minnie,

Seu estimado irmão,
Charlie[13]

Capítulo 5:
Essanay

Sydney chegou para começar a trabalhar na Keystone no início de novembro de 1914. Ele inventou para si mesmo um personagem chamado "Gussle", com enchimentos que o deixavam com a forma grotesca de uma pera. Ele usava um curioso e pequeno chapéu de marinheiro e um bigode, paletó apertado e uma bengala que parecia uma homenagem ao irmão mais novo. Seu último filme, lançado em dezembro, foi *Gussle the Golfer*. Quanto a Charlie, a proposta de Loew (da qual falara na carta a Sydney) não tinha dado em nada. Quando Sydney chegou à Califórnia, Charlie ainda não tinha oferta de outro estúdio e estava ficando nervoso. Essa aparente falta de interesse pode, de fato, confirmar as histórias persistentes de que Sennett fez esforços imensos para evitar que os representantes de outros estúdios falassem com Chaplin, esperando que, vencido pelo cansaço, ele, eventualmente, aceitasse a oferta da Keystone de quatrocentos dólares por semana. Chaplin considerou a ideia de começar seu próprio estúdio, mas Sydney — para quem o negócio do cinema e o seu próprio salário de duzentos dólares eram uma novidade espantosa — se opôs à ideia.

Eventualmente, Chaplin recebeu um emissário do estúdio Essanay Film Manufacturing, de Chicago, Jess Robbins, um produtor e diretor da companhia. O nome "Essanay" tinha sido formado a partir das iniciais dos sobrenomes dos fundadores, George K. Spoor e G. M. Anderson. Spoor tinha começado no cinema como exibidor e locatário em Chicago. Anderson (1882-1971), cujo nome verdadeiro era Max Aronson, fez sua estreia como ator em *O grande roubo do trem* (1903), e depois, como Bronco Billy, tornou-se o primeiro astro caubói do cinema. Spoor e Anderson tornaram-se sócios na Essanay em fevereiro de 1907, tomando como logomarca um cocar indígena, emprestado da moeda de cobre de um *cent*. Anderson estabeleceu um pequeno estúdio em Niles, perto de São Francisco, em 1908, onde ele conseguiu o recorde imbatível de produzir e estrelar uma série de 366 filmes de Bronco Billy, à estonteante velocidade de um filme por semana.

Anderson e Robbins ficaram impressionados pelos rumores de que Chaplin estava pedindo 1250 dólares por semana mais um bônus de 10 mil dólares na assinatura do contrato. Embora a ideia do bônus fosse nova para ele, quando Robbins a mencionou, Chaplin achou que era melhor não desistir dela. Anderson chegou a um acordo sem consultar Spoor, que ficou muito alarmado ao saber que eles pagariam a um comediante, do qual ele nunca ouvira falar, cerca de quinze vezes o valor que a Essanay pagava a seus contratados. Chaplin assinou com eles, mas quando o bônus de 10 mil dólares evaporou-se, ele começou a ficar cada vez mais desconfiado. O pobre Anderson foi deixado sozinho para aplacá-lo, pois Spoor, que supostamente deveria entregar o dinheiro, desapareceu

estrategicamente do estúdio de Chicago.

Felizmente, Chaplin gostou de Anderson, uma figura afável, porém, taciturna, oriundo do oeste americano, que o levou para visitar o pequeno estúdio envidraçado em Niles. Chaplin decidiu que não ia se importar com o bônus. Então, nos últimos dias de dezembro de 1914, Anderson o acompanhou, de trem, até Chicago, o quartel general da Essanay, onde a empresa tinha um estúdio na Argyle Street, 1333. Anderson voltou para a Califórnia no Ano Novo, deixando Chaplin descobrir, não sem um pouco de desânimo, o frio de janeiro em Chicago e as amenidades desinteressantes do estúdio, que ainda estava na primeira fase das "fábricas de cinema". Depois do caos criativo da Keystone, Chaplin achou hostil o estilo frio de produção em série do estúdio de Chicago. A pior afronta foi quando lhe disseram que pegasse o roteiro no departamento de roteiros, cujo chefe era Louella Parsons, futura rainha dos colunistas do *Hearst*.

Outras irritações o aguardavam. Não apareceram nem Spoor, nem bônus ou o salário. Chaplin descobriu que a equipe da Essanay tinha pouca ou nenhuma preocupação com a qualidade do produto que faziam. E a mentalidade absurda, frugal, perdulária e de "guardadores de livro" do local os fazia passar e editar negligentemente os negativos, em vez de pagar alguns poucos dólares para trabalhar o material adequadamente. No entanto, havia alguma compensação nos talentos disponíveis em Chicago. Ben Turpin, um homem mirrado e pequeno, que lembrava um pássaro prematuro, permanentemente estrábico, ostentando um proeminente pomo-de-adão que dançava para cima e para baixo em seu pescoço esquelético, foi um dos melhores parceiros cômicos que Chaplin encontraria. Leo White era um homem pequeno, magro, impetuoso e volúvel que tinha vindo de Manchester, mas que havia trabalhado em operetas e era especialista na caracterização de franceses engraçados, de cavanhaque e cartola. Bud Jamison — ex-artista de *vaudeville*, com cara de criança, 1,83 m de altura e pesando 120 kg — providenciava o mesmo contraste que havia, na Keystone, entre Chaplin e Mack Swain. Gloria Swanson e Agnes Ayres, duas belas figurantes nos primeiros filmes de Chaplin na Essanay, tornar-se-iam grandes estrelas de Hollywood. Swanson interpretou uma estenógrafa, e Chaplin ficou desapontado quando lhe ofereceu um papel mais ambicioso e a resposta dela foi insípida e indiferente. Anos mais tarde, ela lhe disse que não tinha cooperado deliberadamente porque queria ser uma atriz dramática, e não comediante.

Temos um raro vislumbre de Chaplin, logo antes de começar a trabalhar em Chicago. Ele foi entrevistado por Gene Morgan, um repórter local que era, notavelmente, perceptivo e detalhista. Uma das revelações mais surpreendentes foi que a vestimenta lendária do Vagabundo não fora feita sob medida, mas comprada em lojas comuns. Chaplin contou ao repórter que tinha feito compras na State Street, buscando um traje novo, e tivera dificuldade para conseguir botas grandes o bastante. Ele também comprou calças. Chaplin disse a Morgan que já

tinha seguido pessoas durante quilômetros só para estudar personagens: "Felizmente, meus tipos são todos homens pequenos. Eu odiaria ser pego ao seguir um homem grande, imitando-o pelas costas".

O resumo de Morgan sobre a personalidade de Chaplin merece ser lembrado, senão pela sua última e assombrada frase:

> Você o conhece como uma metralhadora de riso. Ele faz você gargalhar a cada segundo. Tem uma vasta cabeleira, cabelos negros esvoaçantes e, você sabe, ele meio que cresce em você. Ele usa um pequeno e eloquente bigode sobre o sorriso mais engraçado que o celuloide já viu. Usa também um chapéu-coco, no qual nunca deixa de dar um toquinho depois de chutar a cara dos amigos. E gira uma bengala como se ela fosse um abrunheiro, a batuta do Sousa,[21] o rei da marcha, um batedor de tapetes e um para-raios, tudo ao mesmo tempo.
>
> E seus pés — simplesmente não se consegue tirar os olhos daqueles pés. Aqueles grandes pés chamam a atenção de 50 milhões de olhos.

O primeiro filme de Chaplin na Essanay foi adequadamente intitulado *Nova colocação de Carlitos*. Como havia feito em *Dia de estreia*, ele resolveu fazer um filme de estúdio. Se por nada mais, isso lhe traria a vantagem de ter cenários e adereços disponíveis e prontos: pelo menos ele podia limitar sua dependência do pessoal da produção de cenário da Essanay.

Chaplin ainda era o incorrigível Charlie da Keystone, alegremente causando caos por causa de seu desastramento, abafando risinhos com a mão enquanto olhava para a destruição que tinha provocado, pronto para aplicar um chute ou uma martelada na cabeça de qualquer um que ousasse protestar. Claramente, Chaplin não trabalhou no roteiro do filme. Ele adotou os adereços de cena conforme iam aparecendo: cigarros, fósforos, um cano, um sifão de soda, uma serra e um bastão de polo, uma porta vai e vem, um teimoso pilar cênico, um uniforme de oficial muito maior que ele, acompanhado de uma barretina e uma espada curvada demais. Ele fazia suas rotinas prediletas com a bengala (especialmente útil para puxar os pés de Turpin) e o chapéu. Aqui foi introduzida a *gag* de ser repreendido por não ter tirado o chapéu, que seria repetida e elaborada depois: com insolência infantil, ele recoloca o chapéu na cabeça e depois, no último instante, faz o chapéu levantar. Ele fica catando pulgas na pele da barretina, estuda a nudez de uma escultura com a afetação de um conhecedor desinteressado, rotina que depois ele usaria novamente, na contemplação de uma vitrine de uma galeria de arte em *Luzes da cidade*.

Depois de duas semanas de trabalho, *Nova colocação de Carlitos* estava pronto

para ser lançado em 1º de fevereiro. A essa altura, Spoor já tinha voltado de Chicago, agora, alegremente reconciliado com seu novo astro. Para sua surpresa, os colegas de trabalho correram para cumprimentá-lo por sua boa sorte; e agora *Nova colocação de Carlitos* estava conseguindo mais vendas do que qualquer outro filme da Essanay. Chaplin, finalmente, recebeu seu bônus, mas nenhum dos intensos esforços de Spoor para amenizar sua precipitação prévia foi suficiente para torná-lo benquisto pelo astro. Infeliz com as condições de trabalho no estúdio de Chicago, Chaplin disse que, afinal, preferia trabalhar no estúdio da Califórnia: Niles era uma desgraça menor que Chicago.

Desde que o historiador Theodore Huff compilou a primeira filmografia de Chaplin, no final dos anos 1940, os cronistas de Chaplin seguiram, confiantes, sua afirmação de que os filmes da Essanay foram fotografados por Roland Totheroh. Na verdade, Totheroh só começaria a operar a câmera para Chaplin em 1916. Seu cinematógrafo mais regular na Essanay foi Harry Ensign. O próprio Totheroh estava completamente atarefado com os filmes de Bronco Billy. Ele, no entanto, recordava-se da primeira vez em que encontrou Chaplin em Niles: "Pensamos que ele fosse um francês".[1] Bronco Billy Anderson sugeriu que Chaplin podia querer ocupar um dos bangalôs do estúdio, como ele mesmo fazia. Chaplin, no entanto, ficou horrorizado com o estilo pobre e ordinário em que o astro milionário vivia e logo se mudou para o Hotel Stoll, que ficava ali perto, na vizinhança. A descrição de Totheroh da chegada dele provê uma descrição vívida do caráter rural e informal dos estúdios de cinema dessa época, assim como da austeridade do estilo de vida de Chaplin, em 1915:

> Tínhamos um bangalô no estúdio. O meu era o da esquina e, mais tarde, Ben Turpin ficou com o vizinho... E Anderson tinha o dele um quarteirão abaixo; o bangalô pertencia a ele, você sabe. Era tudo menos um palácio· era feito de madeira velha da cozinha e coisas assim. Então, Charlie só trazia com ele uma bolsa de mão — uma daquelas pequenas sacolas de lona, sabe. Jim disse: o quarto de Charlie vai ser este aqui e, logicamente, o meu ficava em frente. E eles diziam: Vamos pegar toda madeira daquele fogão velho e vamos fazer chá, você sabe. Charlie era inglês... E então, nós abrimos a bolsa que ele trazia e tiramos as coisas de dentro. Tudo o que ele tinha ali era um par de meias furadas nos calcanhares, um par de cuecas sujas, uma camiseta velha e uma escova de dentes velha e gasta. Não carregava quase nada ali. Então, nós ficamos ali sem dizer palavra. Joe exclamou: Puxa vida, ele não tem muita coisa aqui, né?... Nunca vou esquecer, ele não tinha nada, nem cama, e só tinhas aquelas coisas na bolsa. E aí, eu dizia: o que diabos você tem? Jesus, não tem nada nessa

bolsa.[2]

Anos depois, pessoas que visitaram o estúdio de Chaplin não se surpreenderiam menos pela austeridade dos aposentos do astro.

Chaplin começou a montar sua própria pequena companhia. Ele trouxe Ben Turpin, Leo White e Bud Jamison de Chicago. Também recrutou um ex-artista de Karno, Billy Armstrong, e outro artista inglês, Fred Goodwins, que já tinha atuado no teatro dramático, depois de um início de carreira como jornalista. Paddy McGuire veio de Nova Orleans, via comédia burlesca e musical, mas foi escalado como irlandês bucólico. Uma tarefa primordial, entretanto, era encontrar uma atriz principal. Um dos rapazes de Bronco Billy — Carl Strauss ou Fritz Wintermeyer — recomendou uma garota que frequentava o Tate's Café, na Hill Street, em São Francisco. Ela foi localizada, e era Edna Purviance. Nascida em Paradise Valley, Nevada, ela fora criada na vizinha Lovelock. Tinha experiência como secretária, embora também tivesse feito teatro amador (pelo menos é o que dizem as biografias publicadas depois). Era loira, linda e séria, e Chaplin ficou imediatamente encantado com ela. Só depois de ela ter sido contratada é que ele teve receio se a garota tinha ou não algum talento para a comédia. Edna convenceu Chaplin do seu senso de humor em uma festa, na noite anterior ao início do trabalho, quando ela apostou dez dólares, dizendo que ele não conseguiria hipnotizá-la. Então, ela seguiu a brincadeira dele, fingindo ser hipnotizada. Ela apareceria em 35 filmes ao longo dos próximos oitos anos, e provou ser a mais encantadora das atrizes principais, com um charme maior até que o de Mabel Normand. O período que ficaram juntos, tanto profissionalmente quanto na vida particular, seria uma das fases mais felizes da vida de Charlie.

O primeiro filme feito em Niles foi *Uma noite fora*. Se ficasse sem ideias, ele sempre podia recorrer ao cenário de restaurante para obter inspiração· então, ordenou que a equipe construísse um grande cenário de restaurante, completo, com uma fonte no vestíbulo, inclusive, como um alvo extra para ser destruído. Nesse filme, Chaplin e Ben Turpin fizeram uma bela dupla, compartilhando um ar de travessura solene, ingênua, infantil. É uma variação interessante da parceria de Chaplin e Arbuckle em *Carlitos na farra*. Charlie e Ben eram dois bêbados, absortos nas tentativas traiçoeiras de manter-se em pé, à custa de todos os acessórios de cena. Eles eram agressivos, defendendo-se, mútua e lealmente, contra todos, quer fossem policiais que interferissem, garçons e outros estranhos hostis, quer lutando entre si aos socos e pontapés.

Diferente de *Nova colocação de Carlitos*, essa pantomima dependia de situações cômicas, e não de incidentes ou adereços cômicos. Era tão próximo do estilo Karno que é fácil imaginar como teria aparecido no programa do teatro:

Cena 1: O restaurante
Cena 2: O hotel
Cena 3: O outro hotel

No prólogo, Charlie e Ben tinham uma briga com Leo White, uma figura afrancesada e refinada. Na cena 1, muito mais bêbados que antes, eles reencontram Leo no restaurante e começam a atormentá-lo e a sua namorada, até que são expulsos por um garçom enorme (Bud Jamison). Na cena 2, Charlie flerta com uma garota bonita na sala, do outro lado do corredor, até que descobre que o marido dela é aquele mesmo garçom hostil. Ele resolve ir para outro hotel, mas o casal tem a mesma ideia. A cena 3 é uma espécie de confusão de quartos de hotel (muito picante em 1915!) e evoca *Carlitos no hotel* e *Carlitos e a sonâmbula*.

Chaplin e a Essanay não tinham ainda se entendido completamente. Tendo terminado a filmagem, Chaplin disse que ia passar o fim de semana em São Francisco. Anderson, preocupado com um eventual atraso, pediu a Totheroh que o ajudasse a editar o filme de Charlie. De acordo com Totheroh, a noção que Anderson tinha de edição para seus próprios filmes era pegar um *close-up* dele mesmo, revirando os olhos, e "colocá-lo em qualquer lugar. Ele apenas media o filme desde a ponta do nariz até o fim do braço e, então, cortava, e lá estava o *close-up*. Ele o enfiava ali".[3] Anderson e Totheroh tinham começado a mexer no filme, quando Chaplin, tendo mudado de ideia sobre o fim de semana, entrou na sala de edição e disse-lhes, sem rodeios, para tirar as mãos do filme dele.

Chaplin aproveitou a chance para lhes dizer também que, no futuro, ele não iria mais se conformar com a maneira que o estúdio costumava cortar os negativos, e insistia que houvesse copiões adequados. Isso exigia ir a Chicago procurar uma nova impressora para ser instalada no laboratório do estúdio. Quando a nova máquina chegou e foi instalada, descobriu-se que faltava uma peça fundamental, então, foi preciso encomendar a peça. Anderson ficou se queixando do atraso no início do terceiro filme de Chaplin, mas o astro-diretor foi inflexível. Evidentemente, o incidente na sala de edição não perturbou permanentemente o relacionamento com Totheroh, pois, um ano depois, quando Chaplin abriu seu próprio estúdio, ele o convidou para unir-se ao time.

A seguir, Chaplin começou a trabalhar em *Campeão de boxe*. O terreno do estúdio servia admiravelmente como cenário para um local de treinamento de boxe. Grande parte da ação acontece em frente à cerca do estúdio, e podemos também ver o palco envidraçado, os bangalôs e o terreno ao redor, completamente rural e poeirento. Para os interiores, Chaplin precisava somente de um lugar coberto para o ginásio. Como outros filmes da Essanay, isso parecia ser um esforço deliberado de recuperar as oportunidades perdidas na Keystone. Chaplin amava o boxe naquela época — ir a lutas de boxe com os membros da

equipe era seu lazer favorito — e, evidentemente, encontrou muito prazer em desenvolver a comédia de *Campeão de boxe*.

Charlie estava quase firmemente estabelecido como o Vagabundo nesse filme: na cena de abertura, nós o vemos na entrada, dividindo um cachorro-quente com seu buldogue, um cachorrinho exigente, que não tocaria a salsicha enquanto ela não tivesse sido adequadamente preparada. Ele decide tentar a sorte como *sparring*,[22] e, para aumentar suas chances, põe uma ferradura dentro da sua luva. Os personagens incluem um vilão de cartola e bigode (trazido diretamente de *The Football Game*, da companhia Karno) que tenta suborná-lo; e a *pièce de résistance* é a luta do campeonato que encerra o filme. Com duração de seis minutos e uma composição coreografada como um balé, com Charlie projetando uma série de requintadas variações coreográficas. Em certo momento, os oponentes caem nos braços um do outro e dançam um foxtrote.

O atraso em conseguir o novo equipamento de impressão dos negativos elevou o tempo de produção de *Campeão de boxe* para três semanas. Para compensar, Chaplin terminou *Carlitos no parque* em uma semana. Tendo encontrado um parque em Niles que se assemelhava muito ao Westlake, ele voltou à antiga e confiável fórmula da Keystone, com Chaplin intervindo nos assuntos de dois amantes desgraçados. O Vagabundo que se vê nesse filme é o menos agradável. Ele não só é um batedor de carteiras como é um malcriado. Tendo imobilizado Bud Jamison com um tijolo, ele usa a boca aberta da vítima como cinzeiro. Faz até caretas horríveis pelas costas de Edna. Só em um momento, ele volta a ser o galante Charlie dos anos mais maduros: quando Edna o beija, ele salta em volta das árvores, enlouquecido, em uma dança de sátiro que antecipa *Um idílio nos campos* e *Tempos modernos*.

Embora Chaplin nunca tenha sido feliz no estúdio coberto de vidro em Niles, o campo aberto ao redor providenciava locações admiráveis para seus próximos dois filmes, *Carlitos quer casar* e *O vagabundo*. O primeiro era uma situação cômica convencional, em que Charlie e Leo White competem pela mão de Edna (Leo finge ser um conde francês e Charlie se disfarça usando o mesmo tipo). O filme termina com uma tomada muito ampla, os dois valsando.

Chaplin também registrou para a posteridade a engenhosa *gag* que tinha surpreendido Alf Reeves, quando o viu fazendo essa rotina em *Jimmy the Fearless*, e decidiu recrutá-lo para sua companhia na América: ao tentar cortar uma fatia de pão, Charlie continua cortando o filão em espiral, transformando-o em uma concertina, em uma de suas mais argutas transposições cômicas.

Com esse filme, o verdadeiro romance começa a emergir nas cenas de amor. A primeira vez que vemos Charlie, ele está acariciando uma flor, tão ternamente quanto o romântico vagabundo de *Luzes da cidade*. Talvez esse novo elemento romântico deva muito ao crescente relacionamento de Charlie com Edna. Uma encantadora nota sobreviveu, datada de 1º de março de 1915, da época em que

eles trabalharam juntos em *Campeão de boxe*. Chaplin chama sua atriz principal de "Minha Querida Edna" e diz que "por causa dela, eu sou a pessoa mais feliz do mundo".

> Meu coração palpitava esta manhã quando recebi sua doce carta. Ninguém mais no mundo poderia me trazer tanta alegria. Suas palavras, seus doces pensamentos e o estilo de seu bilhete de amor só me fazem ficar louco por você. Posso imaginá-la, minha querida, sentada e imaginando o que ia me dizer; essa sua boquinha atrevida e esses seus olhos encantadores, tão pensativos. Se eu tivesse o poder de expressar meus sentimentos, acho que você ficaria convencida...

O elemento romântico é ainda mais pronunciado em *O Vagabundo*. Feito em apenas dez dias, esse filme notável mostra uma curva vertiginosa em senso de estrutura, habilidade narrativa, uso de locações e escopo emocional. Charlie, agora, está claramente caracterizado como o Vagabundo. Ele salva a filha de um farmacêutico de alguns larápios e, em seguida, frustra o plano deles de roubar a farmácia. Torna-se o queridinho do local e se apaixona por Edna. Porém, sua felicidade é abatida pelo aparecimento do jovem noivo bonitão da moça. Charlie fica desconsolado; somente com as costas, expressa sua profunda tristeza. Ele sai da farmácia, deixando um bilhete:

> Pensei que sua gentileza fosse amor, mas não era, pois eu o vi. Adeus.
> xx

Pela primeira vez, ele faz sua saída clássica: sai andando tristemente, com seu gingado característico, da câmera para uma estrada, os ombros caídos, a imagem da derrota. Porém, de repente, ele se chacoalha, endireita-se e sai andando, animado, enquanto a íris da câmera se fecha sobre ele.

Chaplin ficou ansioso para voltar a Los Angeles, e Anderson também, pois o pequeno estúdio de Niles se provara apertado para acomodar ambos. A mudança causou uma quebra no ritmo de produção, e o filme seguinte, *Carlitos à beira mar*, tem todo o jeito de ter sido rodado em um dia — na área fresca à beira-mar perto do *Crystal Pier* — para alcançar o programa de lançamentos, enquanto o novo estúdio estava sendo preparado. É o tipo de roteiro que serviria tanto para a *commedia dell'arte* quanto para a Keystone: uma série de situações de comédia pastelão, variações habilmente gerenciadas dentro das restrições de apenas nove posições de câmera.

Até então, Chaplin tinha respeitado os métodos de produção em série e

mantido os chefes informados a respeito do que fazia. De agora em diante, no entanto, ele declara independência ao gastar mais tempo para fazer seus filmes. Passaram-se 27 dias entre o lançamento de Carlitos se diverte e Campeão de boxe; a Essanay teve de se contentar em esperar mais pelos próximos lançamentos. Carlitos à beira-mar foi lançado em 29 de abril de 1915; Carlitos limpador de vidraças não apareceu antes de 21 de junho. O atraso pode ser parcialmente atribuído à mudança de estúdio. Para Carlitos limpador de vidraças, ele converteu, temporariamente, a Bradbury Mansion, na North Hill Street, 147, cujo exterior imponente foi usado no filme.

1915 – Dois cartões postais ingleses da época da Primeira Guerra Mundial: "Charlie Chaplin no correio".

Alguns aspectos de *Carlitos limpador de vidraças* o situam entre as comédias mais marcantes feitas até então. Ela surgiu quatro meses depois do revolucionário *O nascimento de uma nação*, de D.W. Griffith, e, dentro de seus limites de forma e ambições, é tão original quanto aquele. Pintores, encanadores e colocadores de papel de parede foram o estofo cômico no teatro de variedades durante muitos anos:

Quando papai colocou papel de parede na sala de estar,
Não dava para vê-lo em meio a tanta cola.
Esfrega daqui,
Esfrega dali,
Cola e papel em todo lugar.
Mamãe ficou presa no teto,
As crianças no chão.
Nunca se viu família tão viçosa
Tão pregada assim.

Sydney e Charlie tinham atuado em *Repairs*, de Wal Pink, e Karno excursionou com um esquete chamado *Spring Clearing* [Limpeza de Primavera]. Chaplin, mais tarde, introduziria esquetes com coladores de papel de parede em *O circo* e *Um rei em Nova York*.

A noção básica de *Carlitos limpador de vidraças* era que Charlie e o patrão (Charles Insley) eram decoradores que iam fazer uma casa de classe média. Isso providenciava um rico leque para todas as *gags* tradicionais com tábuas de madeira, escadas, cola e tinta. Charlie luta com papel de parede pegajoso ou que se decompõe, e transforma uma pacífica sala de visitas em um campo de batalha pantanoso. A situação é a mais rica, pois, a família consiste de um marido rabugento e pequenino (Billy Armstrong), que protesta furioso porque seu desjejum está atrasado; uma esposa vistosa de penhoar (Marta Golden), que anda para lá e para cá pela casa, dando instruções artísticas aos decoradores de olhos vidrados; uma empregada bonita, porém, preguiçosa (Edna); e um fogão a gás dado a explosões periódicas. A dona da casa tem um amante (Leo White, no estilo conde francês), que aparece trazendo flores na hora mais imprópria e tem de se passar por um improvável empapelador. Nenhuma chance de insulto ou roubo das ferramentas dos decoradores é desprezada. O *grand finale* é uma enorme explosão que deixa somente as cabeças de vários membros da família aparecendo sobre o pedregulho. O chefe de Charlie submerge na banheira e Charlie emerge, debilmente, do fogão culpado.

É a introdução a esse delírio de destruição que torna o filme mais memorável. Na primeira vez em que vemos Charlie, ele está andando na direção da câmera para uma rua agitada da cidade, atrelado a uma carroça carregada com escadas, papéis e baldes. O patrão está sentado no banco do motorista, açoitando-o com um chicote. A carroça fica presa nos trilhos do bonde· Charlie consegue livrá-la no momento exato. Ele tenta subir uma ladeira, mas a carroça volta, ficando no caminho de um bonde que está vindo. Em silhueta, vemos Chaplin arrastando a carroça erguida em uma inclinação de 45 graus. O peso da carroça levanta o eixo dianteiro, e o pobre Charlie fica pendurado no ar, impotente. O chefe,

solícito, oferece uma carona a um amigo muito pesado, e agora Charlie tem de carregar os dois. Ele desaparece em um bueiro aberto, mas é puxado de volta, pendurado no eixo e contrabalançado pela carroça. Essa série de imagens de uma comédia de horror — grotescas e assombrosas — de escravidão é apresentada com uma audácia e invenção na visualização, que dificilmente seria desafiada antes da vanguarda russa (idólatras de Chaplin). A maior aproximação dessas primeiras cenas de *Carlitos limpador de vidraças* aconteceria na sátira de 1934, de Alexander Medvedkin, *Happiness*. Os objetivos de Chaplin ao criar a sequência, sem dúvida, foram simples: ser engraçado e preparar o público para aceitar como apropriado o tratamento doentio que o patrão receberia de Charlie em seguida. Mesmo assim, quase sem querer, ele criou uma imagem genial e inesquecível da exploração e humilhação do trabalho, o contrário do ideal vitoriano das qualidades salutares do trabalho.

Foram tais aspectos da visão de Chaplin que tocaram os corações das grandes massas no início do século XX. Há outro momento memorável de ironia cômica, em uma *gag* que resume a desconfiança inextirpável entre as classes trabalhadoras e a classe média. A dona da casa, tendo deixado o trabalhador sozinho na sua sala de jantar, de repente, se lembra: "Minha prataria!", e corre de volta. Ela os encara com os olhos esbugalhados enquanto reúne seus tesouros e os coloca no cofre. Eles a observam perplexos. Depois, sem dizer uma palavra, retiram seus relógios e o dinheiro dos bolsos. Esses valores são, então, cuidadosamente colocados no bolso direito da calça de Charlie. Com um olhar desconfiado, fixo todo o tempo na mulher, Charlie pega um alfinete de segurança e fecha firmemente o bolso da calça.

Chaplin, então, muda-se para o antigo estúdio *Majestic*, na Fairview Avenue. Aqui ele realiza sua terceira, última e melhor imitação de mulher, em *A senhorita Carlitos*. Foi um exercício tentador: o traje feminino lhe caiu surpreendentemente bem, o papel dava espaço para um leque inteiramente novo de imitação de personagem, e as sofisticadas imitações de mulher, feitas por Julian Eltinge, tinham colocado o gênero na moda e lhes dado respeitabilidade. A imitação de mulher é notável: não foi por acaso que o filme foi banido da Escandinávia, nos anos 1930. Talvez a imagem mais memorável do filme seja a de Charlie sem o bigode, o chapéu ou as calças, subitamente transformado por uma gola pele de raposa, calças compridas (justas) e roupas de baixo listradas (*knickerbockers*), em uma figura tradicional de *clown* — uma caracterização que ele usaria de forma breve no futuro, muitos anos depois, em *Luzes da cidade*. Os críticos da época foram distraídos do encanto e da poesia imprevisível da imagem pela sua desaprovação das impropriedades do filme. O peitilho almofadado e a exoneração causaram muitos protestos pudicos, como também a cena em *Carlitos limpador de vidraças*, em que Charlie cobre a nudez de uma estátua com uma cúpula de abajur, mas depois a balança para transformar a

estatueta em uma dançarina de hula-hula. Chaplin sentiu remorso pelas acusações de "vulgaridade". Fred Goodwins escreveu, naquela época:

> Sua fama estava no zênite aqui na América, quando, de repente, os críticos armaram-lhe uma armadilha mortal... Eles acabaram com o seu trabalho inteiro, chamando-o de grosseiro, bruto e malicioso, indecente mesmo... O pobre camarada foi levado à lona. Mas se ergueu do mais profundo abismo naquele dia e saiu do camarim esfregando as mãos. "Bem, garotos", ele disse, com aquele seu pequeno sorriso cintilante, "vamos dar a eles algo sobre o que falar, não é mesmo? Algo que não tenha brechas". Daí nasceu uma nova era nas comédias de Chaplin: histórias limpas, inteligentes e dramáticas, com uma grande risada no final.[4]

Todavia, *O banco* não foi uma resposta somente às críticas contrárias. Chaplin tinha ficado realmente feliz com o elogio que recebera por *O Vagabundo*, com sua forte injeção de sentimento e a súbita mudança de humor na imagem final do filme. Agora, ele partira para enfatizar ainda mais o elemento sentimental. Trabalhar com Edna não exigia nenhum fingimento na história de amor. E, mais uma vez, *O banco* lhe deu a oportunidade de retrabalhar uma ideia que ele só tinha realizado parcialmente no tumulto da Keystone. A história básica é a mesma de *Carlitos porteiro*. Chaplin, uma vez mais, introduz o artifício do sonho de *Jimmy the Fearless*. Os sonhos de aventura e sucesso romântico de Charlie devem permanecer somente como sonhos, a realidade do pequenino permite que não haja escapatória da pobreza.

O filme começa com uma reviravolta surpreendente. Charlie entra no banco de uma cidade grande, desce ao cofre, faz uma grande brincadeira com as combinações de um cofre gigante, que ele abre para enfim retirar um uniforme de porteiro, um balde e um esfregão. Charlie, o porteiro, é infeliz no amor com uma bela secretária, Edna, pois o coração dela tem outro dono, outro Carlitos, o banqueiro cortês. O porteiro adormece e sonha que resgata a bela Edna de uma gangue de assaltantes de banco: ele a abraça e acaricia seus cabelos, mas acorda e vê que tem o esfregão nos braços. O Charlie recém-desperto, rejeitado, anda de volta para o cofre, passando por Edna e seu banqueiro, que não notam a presença dele. Ele ainda segura, em uma das mãos, o buquê que ela rejeitou e o joga fora, dá um chute, encolhe os ombros e apressa o andar gingado, enquanto a íris da câmera fecha sobre ele.

Uma comédia com final triste era algo novo. As cenas em que Charlie, ostentando tragédia nos grandes olhos, observa enquanto Edna, desdenhosamente atira fora o símbolo floral do seu amor, tocam profundamente o patético, algo bastante incomum em filmes cômicos. Foi dessa época em diante que os críticos

sérios e o público começaram a descobrir o que o público comum já tinha reconhecido há muito tempo: que Charlie era algo novo e único. Fred Goodwins lembrava-se de uma impressão rara e breve de Chaplin quando estava trabalhando com seus atores em *O banco*:

> Tínhamos a cena do cofre — um arrombamento, com uma entrada sem barulho e rasteira. O tempo todo, Charlie sentou-se ao lado do operador de câmera, sussurrando, em um tom quase inaudível: "Shhh. Com cuidado, rapazes. Eles vão nos ouvir lá em cima!". Era contagiante, entrava no sistema nervoso dos atores, e transpareceu na tela.[5]

Era difícil ter ideias novas para filmes, mas Chaplin sabia que um bom cenário ou adereço cênico logo colocariam sua imaginação para funcionar. Para *Carlitos marinheiro,* ele alugou um barco, o *Vaquero*, que sugeria um enredo limpo e muitas coisas divertidas. Charlie é contratado para entorpecer e levar pessoas a bordo para trabalhar como marinheiros, mas se vê, ele mesmo, nessa situação. Ademais, sua amada, Edna, embarcou como clandestina, e o proprietário, pai de Edna, armou de afundar o navio para conseguir o seguro.

O barco se provou um maravilhoso adereço de cena. A fim de estimular seu movimento no mar, o operador de câmera, Harry Ensign, desenvolveu um eixo central em que a câmera podia balançar, controlada por um contrapeso. Chaplin também construiu um mecanismo de balanço para poder recriar, de forma realista, os perigos de um barco acossado por uma tempestade. O enjoo era a piada favorita: aparece na última cena de Chaplin no cinema, mais de meio século depois. As piadas de barco também forneceriam protótipos para a primeira metade de *O imigrante*

Ele decidira que uma boa ideia nunca ficava gasta demais, então, em seguida, adaptou seu velho sucesso da companhia Karno, *Mumming Birds*, para a tela, com o título *Carlitos no teatro*. Não há nenhuma evidência de qualquer arranjo formal com Karno sobre os direitos autorais, o que é surpreendente, pois Karno era notoriamente ciumento de suas propriedades e, em 1907, tinha processado (sem sucesso) a empresa francesa Pathé por plagiar *Mumming Birds*, em um filme que tinha Max Linder no papel do bêbado.

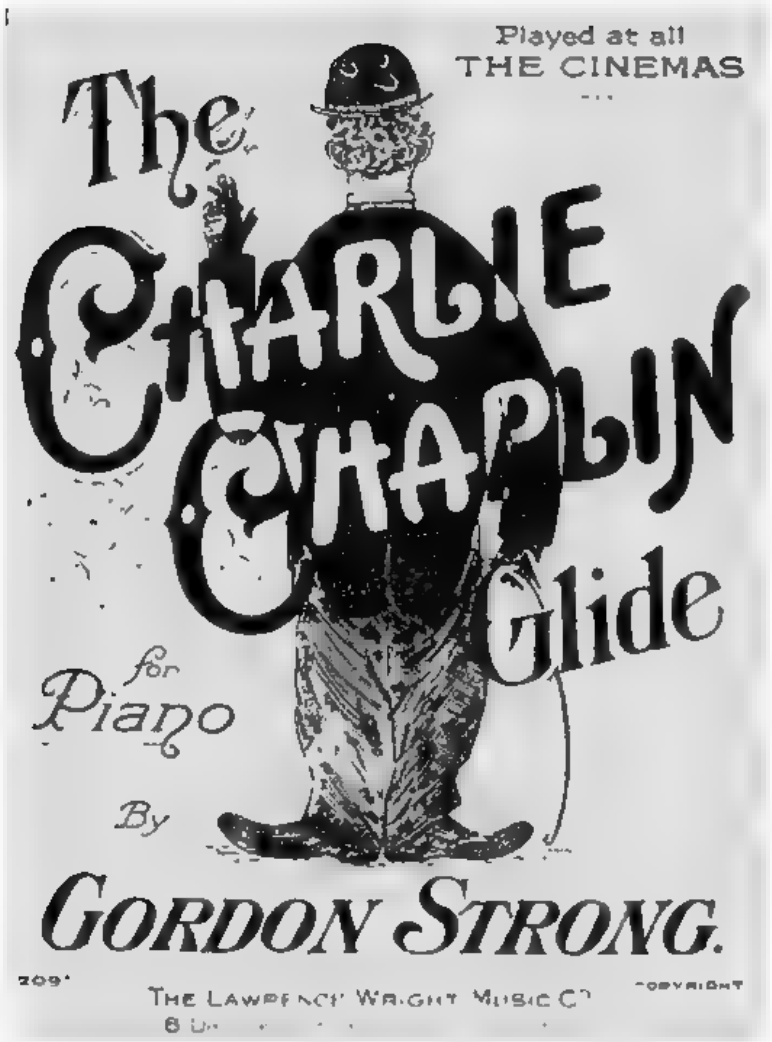
Chaplin acrescentou novo material: cenário no vestíbulo e no auditório do teatro, um flerte com Edna, brigas com a orquestra, muitas trocas de assentos e a queda de uma senhora gorda na fonte do vestíbulo. Chaplin também representou papel secundário: Sr. Rowdy, um operário cigano ultrajante, sentado na galeria do teatro. Esse novo personagem precisava ser salvo pelos vizinhos para não cair no poço a toda hora, e atirava tomates podres nos artistas com muito entusiasmo. Finalmente, antecipando o rei Shahdov, de *Um rei em Nova York*, ele atira a

mangueira de incêndio no engolidor de fogo.

Há relatos que, em seus últimos dias na Essanay, Chaplin estava trabalhando em um longa-metragem chamado *Life*, que, aparentemente, iria marcar um novo nível de realismo em suas comédias. O projeto foi abandonado, mas o tempo que Chaplin gastou nele pode explicar o longo lapso de intervalo entre o lançamento de *O banco* e *Carlitos marinheiro* (56 dias), e entre *Carlitos marinheiro* e *Carlitos no teatro* (47 dias). Algumas ideias e material filmado para *Life*, notadamente, um fragmento de sequência em uma hospedaria barata, foram incorporados depois em *Carlitos policial* (março de 1916).

Os críticos de Chaplin confirmaram seu próprio reconhecimento crescente de que o personagem de Charlie tinha adquirido definição e dimensão a partir da realidade de suas situações e ambiente. Charlie pertencia às estradas poeirentas, às pobres ruas urbanas e à solidão da vida errante. A cena da hospedaria é um vislumbre provocativo do que Chaplin pretendia em *Life*. O local traz um toque macabro que lembra as caricaturas de Cruikshankian.

Uma trupe notável de pessoas abandonadas inclui um velho bêbado mistificado; um homem grande e pesado, com barba por fazer, cuja primeira aparição ameaçadora é desmentida por uma delicadeza afeminada; um ator decaído; um tuberculoso magro cujas bochechas chupadas e tosse intermitente Charlie imita insensivelmente, quando percebe que, com tal sofrimento, consegue uma cama grátis.



1915 – Partitura de "O Andar de Charlie Chaplin".

Também há uma nova veia irônica. *Carlitos policial* começa com Charlie saindo da prisão. O título *"De volta ao mundo cruel e real"* antecipa *Tempos modernos* e os esforços de Charlie para voltar à segurança e proteção da cadeia. Há também uma antecipação do ceticismo posterior frente à religião formal e às beatices. Do lado de fora dos portões da prisão, Charlie encontra um padre que lhe suplica "andar na linha". Em poucos momentos, o homem do clero não só surrupia o último centavo de Charlie, como também embolsa o relógio de um bêbado que Charlie deixou para lá — mesmo sendo um alvo fácil — em nome de sua recém-adquirida moralidade cristã. O próximo religioso que oferece ajuda para ele andar na linha é rapidamente descartado em seus esforços.

O último filme de Charlie na Essanay foi seu único ensaio de um estilo de paródia que estava em voga na época. Foi eventualmente lançado como *Carmen às avessas*. Carmen era moda de Hollywood, então. Sam Goldwyn (Sam Goldfish, à época) e seu cunhado, Jesse Lasky, tinham conseguido seduzir Geraldine Farrar, a linda estrela de 33 anos, do Metropolitan Opera, e a trouxeram a Hollywood, com um salário de 20 mil libras por oito semanas de

trabalho, mais carro, casa, criados e compra de mantimentos. Seu primeiro filme extravagantemente anunciado foi *Carmen*, de Cecil B. DeMille, adaptado de Merimée e Bizet pelo irmão de Cecil, William.

O filme de DeMille ficou pronto em outubro de 1915 e foi prontamente seguido por uma versão rival de Raoul Walsh para William Fox, estrelando a tórrida Theda Bara. Na versão da Essanay, Don José foi interpretado por Darn Hosiery, Edna fez Carmen, enviada pelo chefe dos contrabandistas, Lilias Pasta (Jack Henderson) para seduzir o empertigado Capitão da Guarda. O filme ia ser lançado em dezembro de 1915, porém, depois que Chaplin deixou a companhia, foi decidido que o filme daria mais lucro como longa-metragem, em vez de um curta-metragem de trinta minutos. Leo White foi chamado para dirigir algumas cenas completamente novas, com um novo personagem, Don Remendado, interpretado por Ben Turpin. As cenas de Charlie foram aumentadas, usando-se as cenas descartadas anteriormente, e quando foi lançado, em 10 de abril de 1916, o filme tinha passado de dois rolos para quatro. A reação de Chaplin foi de horror, e ele ficou de cama por dois dias. O espetáculo rude, desconexo e hesitante do filme mostra, por contraste, o quanto os filmes de Charlie tinham se tornado coesos e bem editados. Algumas coisas boas de Chaplin, entretanto, permaneceram no filme: o duelo entre Darn Hosiery e seu rival da Guarda (Leo White), embora seja, obviamente, mais extenso e menos coeso do que Charlie pretendia inicialmente, contém algumas passagens maravilhosamente coreografadas. O público e os críticos sérios ficaram igualmente perplexos com a cena da morte, em que o herói esfaqueia Carmen e depois se mata, que era muito mais realista e trágica que as outras mortes trágicas encenadas no período. Tendo chocado e silenciado o público com essa cena, Chaplin depois revela como eles foram enganados. Seu traseiro repentinamente volta à vida, e ele e Edna se levantam, rindo, para demonstrar a adaga cênica articulada com a qual o truque fora encenado.

Entretanto, esses momentos singulares não sustentam o filme mutilado, e Chaplin buscou auxílio nos tribunais. Em maio de 1916, por meio de seu advogado, Nathan Burkan, ele entrou com um mandado de segurança para evitar que a Essanay distribuísse *Carmen às avessas*, alegando que ele não tinha aprovado o filme; que seus direitos de autor tinham sido infringidos; que era uma fraude imposta ao público; que seu papel no filme tinha sido adulterado e distorcido; e que ele seria prejudicado pela produção. O argumento foi ouvido em uma segunda-feira, 22 de maio, pelo juiz Hotchkiss, da Suprema Corte do Estado de Nova York. O pedido de interdição foi rejeitado e o juiz Hotchkiss declarou:

> Se o queixoso sofrerá ou não os danos por causa da produção, é questionável, ao passo que um mandado de segurança certamente

provocará danos a ambas as partes.

Enquanto Nathan Burkan ameaçava, dizendo que Chaplin iria apelar à Suprema Corte e pedir mais 100 mil dólares por danos, a Essanay pedia a adjudicação de meio milhão de dólares por danos. As bases desse processo eram: em julho de 1915, Chaplin tinha concordado em "auxiliar na produção" de dez comédias de curta-metragem antes de 1º de janeiro de 1916. Por cada um deles, ele receberia um bônus de 10 mil dólares, fora o salário de 1250 dólares por semana. Um desses valores já tinha sido pago: Chaplin recebera o bônus de 10 mil dólares retroativamente (Isso deve se referir a *Carlitos limpador de vidraças*). O próprio Chaplin tinha decidido que essas comédias poderiam ser produzidas à velocidade de uma a cada três semanas. Entretanto, ele completou somente cinco filmes antes de deixar a companhia, recebendo o bônus de 10 mil dólares por cada um deles. "Chaplin deixou de realizar os quatro filmes, embora a Companhia Essanay estivesse preparada para fazê-los. Por esse acordo, *Carmen às avessas* foi produzido e pago". A companhia alegava que o cálculo dos 500 mil dólares de danos fora baseado no prejuízo estimado de 125 mil dólares por cada um dos filmes que não foi realizado.

A sentença do juiz Hotchkiss foi encorajadora o bastante para a Essanay preparar uma "nova" comédia de Chaplin, três anos depois de ele ter deixado a empresa. Duas partes do filme *Life*, não terminado, foram recuperadas. Em uma delas, Edna é uma dona de casa oprimida, que esfrega o chão desesperadamente, enquanto Charlie é o ajudante de cozinha. O segundo trecho é, evidentemente, uma continuação da cena da hospedaria do filme *Carlitos policial*: o velho bêbado, agora não tinha mais papas na língua e precisou ser "sedado" com uma garrafa partida na cabeça; um ladrão louco, furtivo e vampiresco furta os outros habitantes da casa. A cena tem uma qualidade esplendidamente sinistra, mas conta muito pouco na mixórdia preparada pela Essanay, intitulada, não sem razão, *Triple Trouble* ("Problema triplo" — no Brasil o título também é esclarecedor: *Carlitos em apuros*). Leo White foi novamente convocado para filmar cenas adicionais — uma história que servia como fio condutor do filme, sobre espiões alemães, liderados pelo próprio White, que tentavam roubar do seu inventor um novo e poderoso equipamento explosivo. White não sofria de falta de estilo: ele gostava de usar grupos de pessoas se movimentando de maneira formal e geométrica, e foi bastante engenhoso ao mixar o novo e o antigo material. Em determinada cena, Charlie, o ajudante de cozinha, joga um monte de lixo por cima de uma cerca, na ensolarada Califórnia, em 1915; a pilha aterrissa do outro lado, no inverno de Chicago, em 1918. No fim das contas, o filme não passa de uma caricatura. Todavia, Charlie aprendera a lição e, dessa vez, não procurou compensação legal.

A Essanay continuou com o processo por conta do acordo revisado de julho de

1915 até 1922. Em 1921, Spoor fez uma proposta frágil: ele encerraria o caso em troca dos direitos de distribuição do filme *O garoto* — uma oferta que demandava que ele rompesse o contrato que tinha à época com a First National. Sydney respondeu bruscamente: "Não tem acordo". O desgosto inicial de Chaplin com Spoor pareceu encontrar sua vingança quando ele ameaçou, se fosse necessário, iniciar um escândalo relacionado à pobre Hannah, ainda em tratamento na casa de saúde Peckham House. Spoor alegou que seu irmão, na Inglaterra, tinha adiantado dinheiro à Tia Kate Mowbray para pagar as contas da Peckham House, e que nunca fora reembolsado. Kate, a essa altura, já tinha morrido, então, não podia negar as acusações de Spoor. Sydney escreveu ao irmão, em primeiro de abril de 1922, para confirmar que Kate tinha, realmente, tomado dinheiro emprestado do irmão de Spoor, mas que o valor fora reembolsado e havia recibos para provar. A situação veio à tona em maio de 1915, quando as contas da Peckham House chegaram a um valor tão alto que a casa de saúde ameaçou enviar Hannah de volta a Cane Hill sob a custódia do Board of Guardians. O Livro de Registros de Lambeth acusava:

> Chaplin, Hannah Harriet, viúva. É paciente particular na Peckham House desde 9 de setembro de 1912. Enviada a Cane Hill em 18 de março de 1905, pela Lambeth. Descobriu-se que seus dois filhos, Sidney e Charles Chaplin, estão ganhando altos salários como artistas de *music hall*, possuem seus próprios automóveis etc.
> Devido à falta de pagamento da Peckham House, para onde os filhos transferiram a mãe, como acima mencionado, a Peckham House requer que a mulher seja classificada como miserável. A Srta. Mowbray, irmã, moradora atual da Coram Street, 4, Bloomsbury, declara que os pagamentos não devem ter sido enviados, possivelmente, devido à guerra e porque os filhos Charles e Sidney se mudaram para a América.
> Esses filhos são agora proeminentes artista de cinema. Charles ganha cerca de setenta libras por semana, na empresa Essanay e na Keystone Producers, e Sidney cerca de quarenta libras por semana. Não haverá qualquer problema caso a paciente seja enviada de volta a Cane Hill. A própria paciente relata vontade de voltar para lá...[6]

Os recibos da Peckham House ainda existiam e mostravam que os filhos de Hannah eram cônscios, porém, irregulares no envio de seus trinta xelins semanais. A pressão do seu trabalho e a incerteza quanto à travessia do Atlântico pelo correio em tempos de guerra foram fatores contribuintes. Então, Kate, desesperada para evitar que a irmã fosse mandada de volta a Cane Hill, buscou o

então condescendente auxílio dos Spoor. Ela dificilmente poderia antever a cruel vantagem que Spoor tiraria do incidente, anos depois.

Durante esse tempo, Chaplin estava tão absorto no trabalho na Essanay que foi quase o último a perceber a extensão de sua fenomenal popularidade. O ano de 1915 tinha visto a grande eclosão da "febre" Chaplin. Todos os jornais traziam desenhos e poemas a seu respeito. Ele se tornou um personagem de histórias em quadrinhos de jornais e uma nova série de desenho animado de Pat Sullivan. Havia bonecos de Chaplin, livros sobre Chaplin. Na versão inglesa da revista *Watch Your Step*, Lupino Lane cantou a *Aquele andar de Charlie Chaplin*:

> Desde que Charlie Chaplin ficou maluco,
> Todo mundo copia seus modos engraçados;
> Eles copiam seu chapéu e o cacheado de seus cabelos,
> Seu bigode é algo incomparável!
> Seu método é uma festa;
> Só há uma coisa sobre Charlie que nunca conseguiremos (imitar)
> Os seus sapatos.
> Não importa para onde você vai,
> Vê-los aparecer em qualquer sessão de cinema,
> Arrastando-se, agindo como se fossem coelhos,
> Quando você vê Charlie Chaplin, não pode deixar de se apaixonar.
> Primeiro eles tropeçam nos dois pés,
> Girando suas bengalas, depois olham para lá e para cá na rua,
> Pais, mães, irmãs, irmãos,
> Todos os conhecidos da sua esposa e meia dúzia de outros,
> Em Londres, Paris ou Nova York
> Todo mundo imita o andar de Charlie Chaplin!

Havia uma "nova canção de foxtrote" com o mesmo título, e muitas outras: *O deslizar de Charlie Chaplin; Charlie Chaplin – Marcha bizarra; Aqueles pés de Charlie Chaplin; Charlie Chaplin, o mais engraçado de todos;* e *O homem mais engraçado do cinema*, que tinha letra de Marguerite Kendall:

> Ele dá um toquinho no chapéu e gira a bengala,
> Seu bigode deixa as mulheres doidas...

Na França havia a popular *Charlot One-Step*.

No outono de 1915, Sydney tinha encerrado o contrato com a Keystone e propôs dedicar-se inteiramente à administração dos negócios do irmão. Ele convenceu Chaplin de que deveriam eles mesmos explorar comercialmente os vários subprodutos "Chaplin" e, assim, a Charles Chaplin Music Company e a

Charles Chaplin Advertising Service Company foram incorporadas. Nenhuma das duas parece ter durado muito tempo: os custos administrativos e os problemas de conseguir o pagamento de *royalties* em produções pequenas e efêmeras, em troca de alguns centavos, provaram-se antieconômicos. Em outubro de 1915, James Pershing, que tinha sido indicado para gerenciar a Advertising Service, reportou a Sydney:

> Descobrimos que as coisas relacionadas aos *royalties* estão em um estado caótico. Parece haver centenas de pessoas fazendo coisas diversas sob o nome de Charlie Chaplin. Primeiro, temos de descobrir quem eles são, o que estão fazendo, e notificá-los o mais rápido possível para pararem ou entrarem em acordo conosco acerca dos *royalties*, e isso é tudo que podemos fazer.[7]

Sydney sugeriu que Tia Kate seria a representante ideal na Inglaterra para o Advertising Service, e o Sr. Pershing lhe escreveu:

> A respeito dos direitos para a Inglaterra, estamos cuidando do assunto escrevendo para a sua tia e pedindo-lhe que procure para nós um advogado, e o contrate como comissionado. Sugerimos também as diversas coisas que podem ser feitas em nome de Charlie e nos empenhamos para que ela mesma adquira esses direitos, ou que outra pessoa, legalmente autorizada, o faça. É impossível para qualquer um de nós, no presente momento, nos deslocarmos até lá, embora saibamos que isso deve ser feito[...][8]

Evidentemente, a Tia Kate participou do acordo com um entusiasmo digno de seus sobrinhos, pois, um mês depois, o Presidente da Advertising Service relatou a Sydney, indignado:

> A Srta. Kate Mowbray enviou um telegrama dizendo que foi indicada como agente e insiste em 25% de *royalties*. Nós não a indicamos, como você sabe, e não creio que você o tenha feito. Se for o caso, nós a ajudaremos, mas não podemos, de nossa parte, dar 25% a ela. Aguardo seu retorno em relação a isso, para que possamos responder a ela inteligentemente.[9]

Quase imediatamente após a chegada aos Estados Unidos, houve uma fascinação bizarra acerca das origens raciais de Charlie. Mesmo durante as turnês com Karno, as pessoas que o entrevistaram frequentemente relatavam que ele era filho de artistas judeus de *vaudeville*. Porém, nas quatro gerações de

seus ancestrais que pudemos rastrear com segurança, passando pelos Chaplin, Hill, Terry e Hodges, e certamente os ciganos Smith, não houve evidência positiva de sangue judeu. Todos esses antepassados parecem ter realizado, regularmente, os ritos familiares dentro da Igreja da Inglaterra, até que Hannah, em seus últimos anos, buscou refúgio com os batistas.

A primeira declaração registrada de Chaplin sobre a questão data de 1915, quando um repórter perguntou-lhe se era judeu, como se supunha. Com a graça que geralmente usava quando era desafiado pela imprensa, Chaplin respondeu: "Eu não tive essa boa sorte". Isso não era simples cortesia: durante sua vida, Chaplin continuou expressando uma profunda admiração pela raça (o que, certamente, o teria levado a admitir suas origens judias). Quando retornava, de barco, da Europa, em 1921 (veja página 292), ele disse a uma menininha que também estava a bordo: "Todos os grandes gênios têm sangue judeu. Não, eu não sou judeu... Mas tenho certeza de que deve haver algum sangue judeu em mim. Espero que haja". Esse sentimento pela raça não implicava uma aprovação indiscriminada de tudo o que fosse judeu. Ele não era circuncidado e sempre suspeitou que a circuncisão fosse perigosa em termos psicológicos, além de ser indesejável estética e fisicamente.[10]

Um fragmento de filme nos arquivos de Chaplin, mostrando Sydney e o pessoal do estúdio observando Chaplin à direita de um trem que ia para o leste, mostra uma encantadora e curiosa evidência de sua própria convicção de que ele não era, para seu pesar, judeu. A tradição familiar era que o pai de Sydney, o suposto Sr. Hawkes, fosse judeu, mesmo que Sydney tenha sido batizado de acordo com os ritos da Igreja da Inglaterra. Fazendo graça para a câmera, Chaplin põe o braço em volta de Sydney e imita, com uma expressão limpa e clara: "Somos irmãos. Não somos parecidos?". E ele mesmo responde a pergunta na negativa, explicando a falta de semelhança, apontando o dedo para Sydney e fazendo a imitação de um personagem judeu de teatro, com os ombros encolhidos e as mãos erguidas, para indicar que Sydney era judeu e ele não. Outro comentário visual casual aparece em uma fotografia de Chaplin com Harry Lauder, em 1918. Lauder desenhou uma caricatura grosseira de Chaplin em um quadro-negro. Chaplin aguçadamente aponta o inequívoco nariz aquilino de uma caricatura de judeu.

Chaplin, o suposto judeu, foi um alvo precoce do antissemitismo nazista. *Em busca do ouro* foi banido nos primórdios do Terceiro Reich, e Chaplin figurou em uma publicação medonha[11] que atacava proeminentes intelectuais judeus do mundo todo. Juntos com Einstein, Reinhardt e outros, o retrato de Chaplin, retocado toscamente para enfatizar suas características "hebraicas", foi impresso com uma legenda que o desqualificava como "um pequeno acrobata judeu, tão desagradável quanto tedioso". A réplica de Charlie, em *O grande ditador*, foi interpretar um personagem judeu, e declarar: "Fiz este filme para os judeus do

mundo todo". Naquela época, ele era inflexível em sua recusa de contradizer qualquer declaração de que fosse judeu. Ele explicou a Igor Montagu: "Qualquer um que negue isso se coloca nas mãos dos antissemitas".

Talvez o tributo mais extraordinário e premonitório à fama de Chaplin, em seu segundo ano no cinema, esteja em um artigo da *Little Review*, de Chicago, escrito por um ensaísta de 23 anos de idade, futuro dramaturgo e roteirista, Ben Hecht:

> Ele anda descuidadamente, manso, com uma infinita filosofia! Ele anda com um passo indescritível, arrastando os pés...
> Charlie Chaplin está diante deles. Charles Chaplin com a graça de um bufão vulgar e a alma de um artista do mundo. Ele anda, ele tropeça, ele dança, ele cai. Suas viradas inimitáveis liberam torrentes de alegria, inocentes como a água de uma nascente. Por trás de suas crueldades, suas obscenidades, as contorções ultrajantes e sem arte — sua "divindade" brilha. Ele é o Deus das Multidões. Ele é uma criança e um palhaço. Ele é um moleque de rua e artista. Ele é a encarnação do gênio infantil, latente e imperfeito, que jaz soterrado sob a carne sem fibra de seus adoradores. Eles o criaram em sua imagem. Ele é a Multidão em duas pernas. Eles o amam e riem.
> "Frutas a Om."
> "Glória a Zeus."
> "Misericórdia, Jesus."
> "Louvado seja Alá."
> "Tiremos o chapéu a Charlie Chaplin."

Capítulo 6:
Mutual

Chaplin só ficou ciente da extensão de sua fama em fevereiro de 1916, quando tomou um trem para o leste, a fim de se encontrar com Sydney em Nova York. Para seu assombro, quando eles pararam em Amarillo, no Texas, a estação estava toda enfeitada com bandeiras, havia um comitê cívico para saudá-lo e uma enorme multidão cercou o trem. Em Kansas City e em Chicago, as multidões foram ainda maiores e, antes que ele chegasse a Nova York, o Chefe de Polícia telegrafou, pedindo-lhe que descesse na Rua 125 em vez da estação central, para evitar problemas com a multidão que estava se reunindo desde o começo da manhã. As notícias sobre seu itinerário foram passadas para a imprensa pelos telegrafistas que manusearam o telegrama dele a Sydney, informando a hora de sua chegada.

Sydney tinha ido antes, com o intuito de discutir as ofertas para os futuros serviços de Chaplin. Embora as relações ainda fossem toleráveis, Spoor tinha viajado de Chicago até Los Angeles com uma oferta de 350 mil dólares para doze curtas-metragens, mas não aceitaria a exigência de Chaplin de um bônus de 150 mil dólares na assinatura do contrato. Chaplin conhecia o próprio valor, e Sydney estava determinado a conseguir o preço certo. Sydney se viu cercado de pretendentes por todos os lados. Universal, Mutual, The Triangle, Famous Players, Fox e Vitagraph estavam todos concorrendo entusiasticamente; até mesmo Spoor e Anderson tinham seguido Charlie a Nova York, em um esforço de tentar conseguir um novo contrato. No fim, nenhum deles pôde bater a oferta da Mutual Film Corporation, que tinha acabado de ser incorporada por Freuler e Harry Aitken, e agora a coroavam com o selo do sucesso, com a aquisição da maior estrela do mundo cinematográfico. Freuler concordou em pagar a Chaplin 10 mil dólares por semana, mais o bônus de 150 mil dólares na assinatura do contrato.

Acontece que a Mutual tinha acabado de contratar o mais talentoso publicitário do cinema, Terry Ramsaye (1885-1954) que, uma década depois, escreveria a primeira, e hoje clássica, história da indústria do cinema nos Estados Unidos: *A Million and One Nights* (Nova York, 1926). Foi Ramsaye quem escreveu os artigos sobre o contrato na revista de publicidade da Mutual, *Reel Life* (em 4 de março de 1916):

> Charles Chaplin assinou um contrato para aparecer, com exclusividade, nos lançamentos da Mutual Film Corporation.
> Chaplin receberá um salário de 670 mil dólares por um ano de trabalho. A operação total para a formação da companhia de produção de Chaplin envolveu a soma de 1 milhão e 530 mil

dólares. Isso a coloca como a maior operação relacionada a um único astro na história da indústria do cinema.

UMA EXPRESSÃO DE POLÍTICA

Logo após esse anúncio do Presidente da Mutual, John R. Freuler, veio a declaração de que a assinatura do contrato de Chaplin era só o início de uma política agressiva por parte da corporação e a sugestão de que o fim de certos contratos de outros astros famosos, agora trabalhando em outras empresas, resultaria em outros anúncios, rivalizando com a aquisição desta semana da Mutual.

O jogo do "Adivinha quem vai ficar com Charlie?", que tinha chamado a atenção do mundo do cinema, foi abruptamente encerrado com o anúncio do gabinete do presidente Freuler, no último sábado à noite, no fechamento da última de uma série de intensas reuniões e negociações.

Chaplin é o item mais caro na história contemporânea, junto com a guerra na Europa.

A cada hora, ele recebe 77 dólares e 55 centavos e, se precisar de um níquel para pagar uma passagem, precisará de somente dois segundos para ganhá-lo.

OS PALPITES DOS CONCORRENTES ERAM TODOS MUITO BAIXOS

O Sr. Chaplin vai fazer 27 anos de idade em 16 de abril. Ele está indo razoavelmente bem para sua idade. O fechamento do contrato encerra uma guerra de negociações que envolveu semanas de intermináveis reuniões e lances diplomáticos. Nesse período, cinco ou seis empresas de cinema e representantes reivindicaram Chaplin e sussurraram números audíveis — todos os lances foram baixos demais. Uma semana atrás, o Sr. Freuler apresentou ao Sr. Chaplin uma tentativa de contrato ou opção, com pendências a serem resolvidas a respeito da organização de uma companhia especial de produção. Durante esse período, as negociações entre o presidente Freuler e Chaplin foram totalmente pessoais.

Sábado à noite, a reunião final foi realizada e a cerimônia de assinatura do contrato com a Mutual aconteceu, com as devidas tropas de advogados, tabeliães etc., incluindo, logicamente, uma bateria de lâmpadas de arco voltaico e uma câmera de cinema, já que, hoje, o cinema faz seus próprios relatos.

Charles Chaplin foi acompanhado, como de costume, pelo irmão

Sidney Chaplin, que conduz os negócios e as negociações salariais do irmão mais novo.
Os advogados de parte a parte examinaram todos os papéis durante a hora mais entediante e, então, anunciaram que estava tudo correto. O pesado selo foi trazido de um cofre por um assistente e colocado com extremo cuidado na mesa de mogno do presidente.

CONTRATO ASSINADO PARA FILMES SEMANAIS PARA A MUTUAL

As luzes espocaram sob a pressão de "mais ânimo!" e o escritório tremulou, refletindo um clarão forte, como se fosse um estúdio.
Charles Chaplin estava na beirada da mesa, em uma de suas atitudes típicas fora do palco· observava o procedimento com um ar casual de desinteresse chocante.
"Qual é a ação da cena?", ele perguntou ao irmão, dando um caro [*sic*] sorriso chaplinesco.
"Assine aqui e aqui", explicou Sid, indicando as linhas pontilhadas nítidas e atraentes na última página do enorme contrato de 22 mil palavras, desenvolvido pelo departamento jurídico da Mutual, surpreendentemente diligente.
O presidente Freuler pegou sua caneta-tinteiro, com a qual todas as estrelas assinam os contratos. Sidney Chaplin disse "câmera", e a ação começou.
Em cinco minutos, o que precisava ser feito estava feito, e o operador de câmera disse "300 pés", quando o presidente Freuler entregou a Chaplin um cheque de bônus de 150 mil dólares.
Chaplin olhou o cheque criticamente, então, o passou adiante com movimentos ligeiros. "Pegue, Sidney, tire isso da minha vista, por favor. Meus olhos doem."
Além do bônus pago ao Sr. Chaplin pela assinatura do contrato, ele receberá um salário de 10 mil dólares por semana.
Os novos filmes de Chaplin na Mutual serão produzidos em estúdios que estão sendo equipados em Los Angeles, Califórnia, onde o comediante começará a trabalhar em 20 de março, ou antes, se as condições permitirem. A cada mês será produzida uma comédia de curta-metragem.
O contrato de Chaplin é um dos mais complexos e intrincados documentos já desenvolvidos para um astro de cinema. Contém pouco mais de 20 mil palavras e provê condições e cláusulas para estabelecer o que pode e o que não pode ser feito. Foi incluída uma

> cláusula de "risco de guerra" no contrato, visto que o Sr. Chaplin é britânico. Ficou estipulado que ele não poderá deixar os Estados Unidos sem permissão da corporação enquanto vigorar o contrato. Incidentalmente, o Sr. Freuler fez um seguro de vida de 250 mil dólares para o precioso comediante.
> O presidente Freuler declarou: "Esse contrato é somente um novo ícone da grandeza do cinema e da indústria do cinema, uma combinação de arte, divertimento e negócio". E acrescentou, com um sorriso seco: "Os números são apenas negócio. Podemos pagar ao Sr. Chaplin esse grande valor anual porque o público quer Chaplin, e pagará para tê-lo. Considero esse contrato uma barganha muito agradável para todos os envolvidos — incluindo a nossa empresa, o Sr. Chaplin e o público americano amante da diversão".

O próprio Chaplin fez uma declaração habilidosa e apaziguadora:

> Muitas pessoas estão inclinadas a ficar chocadas com o que é chamado "o meu salário". Honestamente, é uma questão com a qual eu não gasto muito tempo.
> Dinheiro e negócios são assuntos sérios, e tenho de manter minha mente afastada deles. Na verdade, eu não me preocupo nem um pouco com dinheiro.
> Isso atrapalharia meu trabalho. Não acho que a vida seja uma brincadeira, mas gosto de trabalhar do lado mais agradável dela.
> O que esse contrato significa é, simplesmente, que estou trabalhando, deixando a preocupação do lado de fora, e incluindo todos os dividendos.
> Isso significa que estarei livre para ser tão divertido quanto ousar ser, fazer o melhor trabalho que puder e gastar as minhas energias naquilo que as pessoas querem. Há muito tempo sinto que esse será o meu grande ano, e esse contrato me dará essa oportunidade. Há inspiração nele. Sou como o autor a quem um grande editor providencia a distribuição de seus livros.[1]

O contrato de Chaplin foi capitalizado com o recém-lançamento de ações de uma empresa, a Lone Star Film Corporation, e o Sr. Freuler conseguiu dar a seus acionistas uma previsão auspiciosa. De acordo com os cálculos do presidente, o custo médio de cada um dos 12 filmes seria de 10 mil dólares, ou um total de 120 mil dólares, valor que, depois de acrescentado o salário do comediante, perfazia o montante de 790 mil dólares. O lucro era calculado à taxa de 25 dólares por dia

para cada cópia de curta-metragem por um período mínimo de trinta dias. A companhia objetivava fazer, pelo menos, 100 cópias de cada filme, então, isso daria uma entrada mínima total de 2500 dólares, ou 75 mil dólares por mês. Multiplicado por doze meses, com um filme por mês, o total chegaria a 900 mil dólares — 110 mil dólares acima do custo. A vida útil das cópias, entretanto, seria consideravelmente maior que trinta dias. Havia as "*sixties*" e as "*nineties*", como eram chamadas as cópias mais gastas, que arrecadariam entre 10 e 20 dólares, por dia, nos cinemas menores. Freuler disse a seus acionistas que a estimativa dos lucros potenciais era conservadora: não levava em conta a possibilidade de distribuição de mais de 100 cópias de cada filme, nem as vendas para o exterior que, mesmo em época de guerra, continuavam imensas. Freuler logo descobriria o quanto ele havia subestimado seu prêmio. Sem dúvida, ficaria ainda mais surpreso de saber que filmes cuja expectativa de vida era de sessenta dias continuariam entretendo milhões de pessoas no século seguinte, sem vantagem para a Mutual.

A imprensa e o público ficaram fascinados, e até mesmo céticos, em relação à extensão dos ganhos de Chaplin. Ganhos anuais de 670 mil dólares significavam 12.884 dólares por semana, 1840 dólares por dia, 76,66 dólares por hora, 1,27 dólares por minuto. Nenhuma pessoa no mundo, com exceção de um rei ou imperador — excetuando-se, talvez, Charlie Schwab, da US Steel Corporation —, já tinha recebido sequer a metade desse salário. Mary Pickford se asseguraria de que o salário recorde de Chaplin não permanecesse imbatível por muito tempo, mas, naquele momento, ele era o assunto do dia. Por um lado, realizava de modo triunfante o sonho americano de sucesso; por outro, ofendia a reverência puritana pelo dinheiro. O Reverendo Frederick E. Health, pregando na Igreja Batista de Warren Avenue, em Boston, falou em seu sermão "O meio milhão de Charlie Chaplin": "Se Chaplin tivesse vivido nos antigos dias puritanos, eles o teriam tomado por um feiticeiro e tirado sua vida... Acredito em uma boa risada... O grande erro da vida americana, hoje, é essa maneira fraca e imoral de jogar dinheiro fora".

Chaplin, por coincidência, de algum modo desapontou Nova York durante a sua visita. Para o pessoal do leste, as estrelas de cinema já tinham se tornado uma espécie exótica e estranha, dada à vida de luxo e ao gasto perdulário. Chaplin não se adequava a essa imagem. Ele era sério, tranquilo e retraído. Pior ainda: não ficava por aí gastando dinheiro à toa. As lembranças da pobreza ainda eram por demais próximas; e por algum tempo, ele consideraria, bastante filosoficamente, a possibilidade de, um dia, o público se cansar dele. Ele respeitava o dinheiro como o fazem aqueles que ficaram sem ele, mas não era mesquinho. Enquanto esteve em Nova York, doou um cheque de 1300 dólares para o fundo de atores Sam Goldfish — era metade do valor que recebia por um show dominical no Hippodrome. Não obstante, o mito da avareza de Chaplin começou nessa época,

notavelmente, em um interessante retrato de Chaplin aos 26 anos, feito por Karl K. Kitchen:

> Charlie está gozando de sua riqueza com uma modéstia adequada. Ele ficou um mês em Nova York antes de assinar o contrato, e foi um mês desconcertante, indo para lá e para cá na Broadway, jantando, bebendo, indo aos teatros e dançando, e aproveitando a vida, mas mantendo seus recursos financeiros somente para si mesmo.
> Aos 26 anos de idade e com uma renda anual de 670 mil dólares, Charlie Chaplin tem o senso econômico desenvolvido ao máximo. A única coisa em que ele gastou na Broadway, em um mês de diversão, foram quatro semanas. A Broadway não via uma celebridade tão moderada desde que Harry Lauder chocou e surpreendeu Nova York com sua frugalidade escocesa.[2]

Este que vos escreve, para ser justo, deve anuir que Chaplin não tinha necessidade de gastar dinheiro. Ele era o homem mais procurado em Nova York. Todos os magnatas da indústria cinematográfica tentavam contratá-lo, "foi celebrado como nenhum outro ator que visitara Nova York já tinha sido". Incontáveis jantares foram feitos em sua homenagem, e ele voltou para a Califórnia com a mala carregada de presentes caros.

> Sua única extravagância foi um automóvel de doze cilindros. Ele nem mesmo se permitia o luxo de ter uma esposa. Joias, cavalos vagarosos e acompanhantes rápidos, casas de campo, objetos de arte e outras modas passageiras não atraíam esse jovem e esbelto ator de cinema, que, em cinco anos, saiu da obscuridade para a distinção de ser o empregado mais bem pago do mundo...
>
> As despesas pessoais, no último ano, foram consideravelmente menores do que quinhentos dólares, e não há indicações de que seu novo contrato lhe tenha subido à cabeça. Se o contrato lhe fez algo, foi deixá-lo ainda mais pão-duro. A teoria de vida de Chaplin pode não ser o da boa-vida e das altas reflexões — ele se interessa mais por lutas de boxe do que por arte e literatura —, mas o fato permanece: ele vive francamente, exceção feita quando alguém paga as contas.
> Em vez de uma secretária, tem o irmão, Sidney, para cuidar de seus assuntos pessoais e comerciais. Ele não tem um criado pela simples razão de possuir somente meia dúzia de ternos. A menos

> que seja especialmente solicitado a usar traje a rigor, ele aparece no teatro ou em outras ocasiões mais formais vestindo um terno de *tweed*...
>
> Em carne e osso, ele é completamente diferente da figura da tela. É surpreendentemente baixo, pesa menos de 57 quilos e tem um rosto perfeitamente comum — um rosto que não atrairia a atenção em um grupo de cinco pessoas, quanto mais em uma multidão de quinhentas pessoas. Com certeza, ele tem olhos negros mais brilhantes que o comum e cabelos pretos como carvão, inclinados ao cacheado, mas tudo em sua aparência é absolutamente indistinto. Suas maneiras também contrastam veementemente com a figura na tela. Pois, na vida particular, ele é singularmente tímido, tranquilo e reservado. Quando fala, o sotaque londrino trai suas origens. E, estranhamente, ele fala sem usar gestos, uma característica notável para qualquer tipo de ator.[3]

Chaplin tentou explicar sua posição: "Ninguém percebe mais que eu mesmo que meus serviços podem não valer cem dólares daqui a cinco anos. Estou simplesmente aproveitando a chance".[4] Outra declaração, dada em uma entrevista, foi profética e uma acurada autoanálise:

> Trabalhei a minha vida inteira. É verdade que poderia deixar o cinema hoje, se quisesse, e poderia viver o resto da vida com tranquilidade e conforto. Ainda sou jovem — só tenho 36 anos — mas daqui a 50 anos você vai me encontrar trabalhando tão duro quanto agora. O dinheiro não é tudo. Pode-se encontrar mais felicidade no trabalho do que em qualquer outra coisa que eu conheça.[5]

Conforme antecipou, exatamente cinquenta anos depois, ele estaria trabalhando em um novo filme, *A Condessa de Hong Kong*. Ele também deu a opinião sobre o casamento: "Quando eu queria me casar, não tinha dinheiro; e agora que tenho dinheiro, não ligo para o casamento. Além do mais, haverá muito tempo para isso quando eu me aposentar".[6]

Mesmo com tudo o que tinha, Chaplin não conseguia esquecer Hetty Kelly. Meio século depois, ele ainda se lembrava de que, quando esteve em Nova York, acreditava que Hetty estaria vivendo com a irmã na 5th Avenue, e andou por ali, demorando-se e esperando encontrá-la. Era uma esperança vã: ela estava na Inglaterra, onde seis meses antes tinha se casado com o Tenente Alan Horne, filho de um membro do Parlamento por Guildford.

Essa fora a primeira vez, desde que se conheceram, quase um ano antes, que Edna e Chaplin se separaram. Enquanto Chaplin estava em Nova York, Edna tinha ido para a casa da família em Lovelock, Nevada. Chaplin prometeu escrever para ela, mas nunca fora um bom missivista, e Edna lhe escreveu, repreendendo-o gentilmente:

> Realmente, não sei por que não me mandou nenhuma linha. Apenas um pequeno telegrama, insatisfatório. Até mesmo uma carta escrita à noite teria sido melhor que nada. Você sabe, "Boodie", que você prometeu me escrever. Seu tempo está tão tomado que não consegue pensar em mim? Toda noite antes de ir dormir, eu lhe envio pequenos pensamentos amorosos, desejando-lhe todo o sucesso do mundo, contando os minutos até que você volte. Quanto tempo mais você espera ficar? Por favor, Hon, não esqueça a sua "Modie", e se apresse. Já estou em casa [dos pais] há mais de uma semana e, acredite-me, meus pés já estão formigando querendo voltar.
> Você viu Mable e o Bunch? Acho que sim. É uma pena que não tenha podido me levar com você. Você foi honesto comigo? Tenho receio de que não. Oh! Bem, faça o que achar que é certo. Eu realmente confio em você a tal ponto...

Depois de "Muito amor e beijos", ela assina a carta, de modo encantador: "Sua muito fiel, Edna".[7]

Chaplin, por seu lado, passou um período bem tranquilo em Nova York, tentando evitar as multidões e ligeiramente deprimido por sentir-se solitário. Ele foi à ópera e o induziram, contra sua vontade, a ir às coxias conhecer Caruso. Ligeiramente confuso se estava assistindo *Carmen* ou *Rigoleto*, e estupidamente apresentado como "O Caruso do cinema", além de estar ciente de que Caruso não estava particularmente interessado em conhecê-lo, Chaplin ficou triplamente mortificado. A conversa, segundo o relato de um jornal da época, correu assim:

> Caruso: Li que você assinou um bom contrato.
> Chaplin: Sim, assinei um excelente contrato.
> Caruso: Isso é bom. Eu também consegui um bom contrato. Muito prazer em conhecê-lo.

E a conversa acabou aí.

Depois, Chaplin observou: "Sinto muito não tê-lo chamado de Chaplin da ópera. Eu pretendia, mas perdi a coragem". Ele teria encontros mais felizes com outras celebridades do mundo da música. Mais tarde, naquele mesmo ano, Dame

Nellie Melba o visitou em seu novo estúdio durante a temporada que fez em Los Angeles e revelou talentos promissores para a comédia. Fazendo graça para a câmera, Chaplin desceu um lance de escadas com ela e encenou uma queda cômica. Melba sacudiu-lhe os pés, bateu com o chapéu na cabeça dele e disse: "Charlie, comporte-se. Aqui não é lugar para se divertir".

Paderewski[23] também visitou o estúdio, observando Chaplin trabalhando, aplaudindo deliciado e exclamando entusiasticamente: "Bravo! Que grande pianista o cinema perdeu! E que grande atirador de tortas o mundo da música ganhou com o elegante Sr. Chaplin!".

Em 10 de março, os irmãos Chaplin, em companhia de Henry P. Caulfield, que tinha sido indicado como gerente geral do novo estúdio de Chaplin, embarcaram no trem expresso da Twentieth Century, na jornada de volta para a costa oeste. O grupo parou por alguns dias em Chicago. Chaplin foi convencido a fazer o andar engraçado ao lado de um cinema onde um de seus filmes estava em cartaz, mas o truque publicitário não funcionou. Ninguém o reconheceu, e o bilheteiro, já careca de ver imitadores de Chaplin, só fungou, arrogante. No vestíbulo do Sherman Hotel, Chaplin deu uma entrevista enquanto Sydney lutava para manter os espectadores curiosos afastados e lidava com os excitados mensageiros do hotel, que não paravam de trazer cartas e mais cartas para o rei da comédia. Ele falou dos planos para os próximos filmes:

> Pode-se ser tão artístico com um par de sapatos de palhaço (com as pontas arrebitadas) ou usando uma casaca. Não é o que se veste, mas o que se faz, e como. A medida das possibilidades artísticas da comédia pastelão está nos esforços sob medida do palco...
>
> Este ano tem sido uma grande inspiração... Vou fazer filmes melhores do que já fiz. Vou escrever meus próprios roteiros e dirigir meus filmes. Vamos ter enredos um pouco mais legítimos. Gosto de um pouco de história, que tenha uma ideia, não muita, não estou tentando ensinar nada, mas algum efeito, como em *O banco*. Acho que *Carlitos policial* (que seria lançado dentro de poucas semanas pela Essanay) é a melhor coisa que já fiz. As pessoas precisam ter consideração com as crianças, não atropelá-las, e lembrar-se também dos já crescidos...
>
> Vou manter o bigode, mas não estou tão apegado às roupas. Vai depender do que as circunstâncias exigirem. E não importa no que a pessoa é engraçada, [desde que] seja engraçada. Por isso, não levo as coisas muito a sério. Esse salário são apenas números, são só números para mim. Não significam nada. Se eu levasse as coisas muito a sério, não poderia fazer cinema.

> Algum dia, quando não se importarem mais se faço cinema ou não, eu espero saber disso antes que aconteça... Oh! Sim, algum dia isso vai acontecer. Não será minha culpa, será do público. Eles se cansarão de ver a mesma figura, você sabe. Bem, então, eu espero conseguir algo maior. Não que os filmes não sejam grandes, mas eu quero trabalhar um pouco no palco, para sentir meu público.

Pouco depois de voltarem para a Califórnia, os irmãos Chaplin souberam que a Tia Kate, cuja beleza e alegria tinham sido uma das reminiscências de sua infância, havia falecido. Ela tinha morrido entre estranhos em sua casa, na Gower Street, 99; não sabiam nem mesmo o nome real dela, e sua morte foi registrada com o nome artístico, Kate Mowbray. A certidão de óbito, que indicou sua profissão como atriz, declarou que a causa da morte foi câncer. Ela, sem dúvida, teria ficado deliciada por ter sido declarada como tendo 35 anos. De fato, as irmãs Hill, não importa o que acontecesse, mantinham a aparência jovem. Com o falecimento de Kate, não havia mais nenhum parente que cuidasse de Hannah ou que pudesse tomar alguma providência quando as contas da Peckham House ficassem atrasadas.

O novo estúdio Lone Star abriu suas portas em 27 de março, só uma semana depois do prazo esperado pela Mutual. Antigamente chamado Climax Studios, o terreno ficava na esquina da Lilian Way com a Eleanor Avenue, no distrito de Colegrave, em Los Angeles. No centro da propriedade, ficava o palco, que se dizia ser o maior de qualquer estúdio da Califórnia. Era aberto, cercado por paredes de lona e tinha peças de linho por cima, para tornar difusa a luz do sol. Havia muito espaço para erigir grandes *sets* de exterior, como o cenário de rua usado em *Rua da paz*, e era raramente necessário sair para uma locação, exceto quando se precisava de água. Havia poucos edifícios administrativos: o maior era o laboratório no qual todos os filmes do estúdio eram desenvolvidos e impressos. Os escritórios ficavam em um bangalô de quatro aposentos que tinha uma sala de projeção anexa. Ao sul e a oeste, havia vinte camarins, no mesmo estilo do bangalô. O depósito de cenários, acessórios de cena e as oficinas cênicas ficavam ao lado leste do palco.

Caulfield era o gerente de produção, William C. Foster era o operador-chefe de câmera e Roland Totheroh se tornou seu assistente. Totheroh tinha saído da Essanay e estava desempregado quando Chaplin retornou de Nova York.

> Fui vê-lo. Charlie disse: "Claro que podemos usar você". Ele avisou que começaríamos na semana seguinte. O operador de câmera era Bill Foster, que mais tarde se tornou operador chefe na Universal. Conheci Bill e lhe disse que tinha filmado comédias e

> tudo mais, e sabia sobre a velocidade. Naquele tempo, não havia motores nas câmeras e nós mudávamos a velocidade para [filmar] as perseguições. Foster tinha filmado dramas e coisas do tipo. Começamos juntos, Bill e eu, como câmera 1 e câmera 2. Quando chegou a hora de selecionar as cenas, quase todas as minhas foram escolhidas. Quando Charlie queria fazer algo, como balançar os pés, tínhamos de estar preparados e girar a manivela.[8]

Bill Foster saiu do Lone Star depois de quatro filmes, deixando Totheroh como operador chefe.

> Bill Foster ficou sabendo que algum operador de câmera estava indo fazer um filme na Fox, e ele foi trabalhar lá. Agora, eu estava por minha conta. Fiz todos os [filmes da] Mutual, da First National, e tudo mais.[9]

Com o primeiro filme, Chaplin firmou seu pequeno reservatório de atores da companhia. Edna, naturalmente, continuou sendo a atriz principal. Da Essanay, ele trouxe Leo White (cujo envolvimento na questão de *Carmen* não parece ter pesado contra ele), Charlotte Mineau, Lloyd Bacon, John Rand, Frank J. Coleman e James T. Kelly, um ator irlandês, mais velho, com uma bela queda para interpretar homens idosos decaídos. Dois colegas inestimáveis da Essanay, Bud Jamison e Billy Armstrong, tinham partido para carreiras independentes. No lugar deles, Chaplin contratou dois novos atores que fariam contribuições significativas em seus futuros filmes. Albert Austin, nascido em Birmingham, em 1885, era ex-artista da Karno e tinha representado *Mumming Birds*. Magro e lúgubre, com um tipo de impaciência desconcertante, ele foi o único ator a aparecer em todas as doze comédias de Chaplin na Mutual. Chaplin encontrou em Eric Campbell o Golias ideal para seu próprio David. Campbell parecia muito mais velho que seus 37 anos e muito mais amedrontador do que era na vida real: na verdade, parece que ele era uma pessoa jovial e sociável. Tinha 1,95 m de altura e pesava 145 kg, sendo, então, um contraste ainda mais marcante para a figura esbelta de Charlie do que Bud Jamison ou Mack Swain foram.

Roland Totheroh descreveu o método de trabalho de Chaplin na época em que ele se juntou ao Lone Star:

> Quando Charlie estava trabalhando em uma ideia, geralmente, me chamava, e sempre havia muitas pessoas em volta. Ele chegava a um ponto em que estava trabalhando em algo, e precisava conversar mais, ou menos, sobre isso. Se alguém viesse com uma ideia que parecesse boa e ajudasse na situação, ele abaixava a

cabeça e começava a matutar nela...

Ele não tinha roteiros naquele tempo, nem uma garota que anotasse a continuidade ou coisa parecida, e ele nunca verificava se a cena estava no lugar certo ou se tinha continuidade. O enredo se desenvolvia conforme as coisas iam correndo. Muitas vezes, depois de ver os copiões na manhã seguinte, se aquilo não se ajustasse à sua expectativa, ele fazia outro tipo de sequência e trabalhava nela em vez de continuar com o que tinha começado. Nós nunca tínhamos continuidade. Ele tinha uma ideia e a desenvolvia. Havia uma espécie de sinopse na cabeça, mas nada no papel. Ele conversava sobre isso e fazia a sequência. Em muitos dos filmes mais antigos, ele estabelecia a separação, usando títulos que falavam do tempo [da ação]: "No dia seguinte", ou "naquela noite" — isso cobria os buracos do roteiro.

Cada filme que ele fazia tinha sempre um destaque particular, um bom ponto de onde pudesse abalar, chacoalhar as coisas. É claro que todos contribuíam um pouco com as ideias e o enredo. Mas ninguém ousava se intrometer e dizer: "Oh, você devia fazer isso ou aquilo". Eu nunca largava a câmera quando eles estavam ensaiando: sempre os seguia, observando cada movimento, tudo o que faziam. Quando a cena estava pronta, se visse alguma coisa ali, eu estava por perto e podia alcançar a câmera em um piscar de olhos. E eu dizia, de um modo simpático: "Ei! Charlie, você podia usar isso" ou: "Você não vai fazer aquilo?", e ele concordava. Mas você não podia chegar e dizer as coisas que alguns deles diziam, como Albert Austin... Ele dizia algo para Charlie e depois saía contando para todo mundo: "Eu dei a Charlie aquela *gag*".

Charlie os ensaiava. Ensaiava com todo mundo, e até mesmo nos filmes mudos tínhamos diálogo. Se havia um pequeno papel feminino, ele ia lá e fazia. Mudava a voz e entrava no personagem que desejava que aquela mulher representasse. Construía as falas deles e as ensaiava, antes que ele mesmo estivesse na cena. Ensaiava de tantos jeitos diferentes com eles que, quando ele chegava, estava tudo mudado com o que ele tinha eliminado. Era preciso ficar alerta com ele.

Eu nunca me afastava da câmera, olhando tudo através das lentes. Em todos aqueles ensaios, eu observava cada movimento que ele fazia. Então, se ele conseguia algum progresso e tinha uma ideia repentina, você precisava estar pronto para captar.

Como diretor, o Sr. Chaplin não tinha nada a dizer sobre exposições

e coisas assim [nós nos preocupávamos com isso]. Por outro lado, eu costumava dizer: "Dê uma olhada aqui". A ideia era que, se ele estava dirigindo, teria de saber o campo que eu estava filmando. Logicamente, no começo, o papel do operador de câmera era muito maior do que hoje. Cabia ao operador decidir qual ângulo filmar por causa da iluminação ou, no caso de uma locação, qual o melhor ângulo da locação ou coisas do tipo. Então, você tinha de imaginar o melhor horário do dia para filmar aquela cena, se queria *back-light, cross-light* ou o que fosse.

Em um dia normal, filmávamos direto, a partir das oito ou nove horas da manhã até depois do almoço. É claro que isso foi antes dos sindicatos. E muitas vezes, ele queria filmar duas horas depois do jantar. Após a pausa para o almoço ou para o jantar, recomeçávamos. Eu sempre podia contar meus cenários, porque, naquela época, eu fumava *Bull Durhams* e costumava usar muitos fósforos. Então, dava para ver todos aqueles fósforos espalhados pelo chão.

Enquanto Charlie estava trabalhando, ensaiando ou filmando, ou qualquer coisa assim, muitas pessoas ficavam em volta, olhando. Ele costumava usar as reações delas para ver como o material estava indo. Mas depois que conseguia o que queria, se aquelas pessoas continuassem por ali, olhando-o estupidamente, ele parava e dizia: "Caiam fora daqui! Por que estão me encarando?". Mas, antes disso, qualquer coisa que ele fizesse nas locações ou algo do tipo, as multidões em volta riam à beça de suas palhaçadas.

Muitas vezes, terminávamos uma sequência e a víamos talvez três ou quatro dias depois. E ele concluía: "Não, não é isso". Então, começava outra coisa. Depois, se aquilo valesse a pena ser desenvolvido, ele ia e fazia. Muitas vezes, encerrou uma sequência e depois botou a culpa em outra pessoa. Ele não queria que pensassem que não sabia o que estava fazendo. Ele mudava de atitude e, à noite, pensava: "Meus Deus do céu! Era isso que eu deveria der feito. Mas não fiz". Só que, agora, ele já tinha mandado todo mundo embora e desmontado o cenário. Mas o dinheiro era dele; então, que diabos — "chame todo mundo de volta"...

Muitas vezes, ele começou a construir um cenário antes de ter realmente uma história. Uma vez, eles o enganaram depois que ele fez isso uma ou duas vezes. Ele tinha a ideia, mas ela não estava realmente pronta. Então, para protelar a coisa, dizia: "não quero a janela no fundo, ou a porta desse lado". Assim, levaria

> alguns dias para fazer as alterações. Então, eles se cansaram daquilo e puseram algumas rodinhas no cenário...
> Charlie ficava sempre muito orgulhoso quando estava construindo um cenário. Ele tinha os cenários mais mal feitos que já vi, era só uma parede lateral e outra de fundo. Ele construía algo com uma sacada ou coisa assim e falava com Doug Fairbanks ou outra pessoa, dizendo: "Quero que você veja este cenário que estou construindo". Ele fazia aqueles pequenos esboços para os rapazes da produção... Fairbanks tinha os cenários mais espetaculares de todos. E Doug costumava dizer: "Oh! Isso é ótimo, Charlie!". Ele sempre queria encorajar Charlie, em qualquer coisa que fazia.[10]

Existem muito mais evidências detalhadas sobre os métodos de trabalho de Chaplin do que de qualquer outro diretor do cinema mudo. Sydney, sempre previdente, guardou cuidadosamente todas as cenas excluídas e cada pedaço de filme que Chaplin expôs durante a realização dos filmes da Mutual. Totheroh, que tinha problemas para acomodar todo esse material, ficava decididamente irritado:

> Syd guardou todas as cenas cortadas dos primeiros filmes de Charlie. Guardou tudo. Ele achava que quando Charlie tivesse morrido não haveria ninguém para se opor: ele tem todo tipo de pedaços de filmes da Mutual, mas eles não pertencem a Charlie — muitas cenas e sequências que nós não usamos. Eu as tenho aqui no cofre, e Syd sabe disso. E ele queria pôr as mãos nelas, mas eu disse: "Oh! Não. Não são propriedade sua". E ele também sabia disso. Eu disse: "Pertencem à Mutual".[11]

A Mutual desapareceu com o tempo, mas as cenas excluídas foram preservadas. Quando Chaplin fechou seu estúdio, em 1952, Totheroh recebeu ordens de destruir aquele enorme volume de material. Ele não era mais jovem, nem saudável, e talvez, felizmente, não tenha feito o serviço direito. Centenas de rolos sobreviveram e, eventualmente, passaram à propriedade do distribuidor Raymond Rohauer. Em 1982, eles forneceram a base de uma notável série de três programas de televisão, *Unknown Chaplin* [Chaplin desconhecido], dirigido por Kevin Brownlow e David Gill. Brownlow e Gill demonstraram que a análise dos copiões de Chaplin, comparando-se com as cenas usadas, fornece um *insight* inigualável de seus métodos.

As cenas excluídas revelam, em primeiro lugar, que Chaplin ensaiava, praticava, aperfeiçoava e refinava suas *gags* na frente da câmera. Podemos vê-lo, por exemplo, fazendo tentativas e, depois, desenvolvendo as melhores

maneiras de usar um maravilhoso acessório novo — uma escada rolante, que ele tinha construído para seu primeiro filme na Mutual, *Carlitos no armazém*. Terry Ramsaye descreveu a gênese do filme:

> Primeiro — As comédias de Chaplin não são criadas. Elas acontecem... O comediante tinha somente três semanas, tempo em que devia decidir sobre o enredo que o habilitaria a chutar o traseiro de alguém, para a satisfação dos milhões de espectadores ansiosos, com o dinheiro na mão, aguardando na bilheteria dos cinemas.
> Duas semanas e seis dias depois, o Sr. Chaplin estava passeando em Nova York, entre o café da manhã no Plaza e o jantar em vários pontos da cidade.
> Um dia, quando o tempo estava desesperadamente se esgotando, ele estava na 33rd Street, subindo para a 6th Avenue, quando um pedestre infeliz passou e desceu pela escada rolante na estação elevada adjacente. Todos riram, exceto Chaplin. Seus olhos brilharam. E ele também saiu apressado para o estúdio em Los Angeles.
> Daí nasceu *Carlitos no armazém*. O Sr. Chaplin não ligava a mínima sobre o tipo que o fiscal de loja representava — o que ele buscava eram as maravilhosas oportunidades da escada rolante como um veículo sobre o qual havia inúmeras possibilidades de problemas. *Carlitos no armazém* foi construído sobre a escada rolante, e não sobre o fiscal de loja.
> A história de *Carlitos no armazém* é, em um sentido analítico, típica da construção das comédias de Chaplin. Todas elas foram construídas sobre alguma coisa.[12]

Em torno desse algo, Chaplin criou toda uma loja de departamentos. No piso térreo, havia artigos de toucador e de viagem, sapatos masculinos e femininos. Tudo isso era vigiado por Albert Austin, interpretando um assistente desconfiado. No primeiro pavimento, ficavam os escritórios onde o gerente (interpretado por Eric Campbell, com grandes suíças) e o fiscal da loja (Lloyd Bacon) planejavam uma grande fraude. Os clientes do estabelecimento eram todos ladrões de loja, quer fossem homens ou mulheres, no que eram grandemente auxiliados por Austin, que se concentrava maliciosamente no inocente Charlie. No fim, perseguido por Austin, Charlie foge subindo as escadas e tromba com o fiscal de loja, que será seu próximo problema, pois, este, tendo traído o cúmplice, o gerente, oferece a Charlie a chance de trocar de lugar com ele. Charlie, com uma gratidão inocente, aceita. Quando o gerente chega, ele persegue Charlie, o

que resulta na correria final do filme.

Carlitos no armazém acabou se transformando em uma comédia puramente física, apresentando muito pouco da ironia e nada do toque romântico que vinha se tornando progressivamente evidente nos filmes da Essanay. Edna interpretou somente um pequeno papel como a secretária do gerente. As sequências cômicas foram desenvolvidas com virtuosismo. As perseguições na escada rolante foram cuidadosamente cronometradas e coreografadas. O confronto de Charlie com o zangado gerente gigante produziu momentos cômicos bizarros: Charlie, subitamente aparece para distraí-lo com uma sequência de balé clássico; mais tarde, o gerente agarra Charlie pelo pescoço e o arrasta pelo aposento. O elaborado mecanismo que produziu esse efeito — Chaplin ficou, de fato, suspenso por um fio, para fazer parecer que Campbell o levantava sem qualquer esforço — é inteiramente ofuscado pela habilidade de sua execução. Chaplin também tem um desempenho virtuoso de uma antiga música do teatro de variedades, já apresentada em filmes pelos primeiros cômicos europeus. Ao entrar no escritório do fiscal de loja, ele vê diante de si uma figura tão parecida consigo mesmo que só pode supor estar diante de um espelho. Os dois homens continuam a reproduzir os movimentos um do outro de maneira tão exata que ambos continuam achando que estão diante de um espelho. Até que Charlie percebe que, enquanto ele tem uma bengala na mão, o fiscal tem uma mochila (contendo os fundos desviados).

Uma cena anterior, no departamento de artigos de toalete, provê uma sequência expandida de comédia de caracteres. Charlie enche uma caneca com água de um bebedouro e vai até o balcão, onde começa a pegar os produtos de amostra para se barbear e se perfumar, sob os olhares ultrajados de Albert Austin. Quando ele acaba com cada um dos caros cosméticos, joga o vidro para trás do balcão, simulando o desdém exagerado de um cliente não satisfeito. Em outras cenas, ele trabalha em novas variações de seus temas favoritos. Trabalhando no setor de calçados masculinos, ele usa um ventilador elétrico para se livrar dos odores mal cheirosos do pé de um cliente. O motivo recorrente do homossexual aparece na cena em que ele e o fiscal começam a perceber que estão olhando um para o outro, e não para um espelho. O fiscal de loja estica a mão para bater na bochecha de Charlie, que, entendendo errado o gesto, responde ao suposto carinho com um beijo amigável. Mais tarde, ele dá um beijo na testa pálida de James Kelly, que interpretava o ascensorista mais velho do mundo.

Pensando sobre mais uma profissão comum que poderia alimentar a comédia, a próxima aposta de Chaplin foi *Carlitos, o bombeiro*. Mais uma vez, o filme não tinha outras pretensões do que ser uma comédia pastelão leve. Foi delineado unindo uma anedota à outra, como em *Carlitos marinheiro* ou um enredo da Keystone. O bombeiro Charlie e seu brutal chefe (Eric Campbell) estão ambos

apaixonados por Edna. O pai de Edna a promete ao chefe, desde que ele concorde em não trazer a brigada de incêndio quando ele puser fogo na casa para pegar o dinheiro do seguro. Porém, ele, acidentalmente, incendeia a casa enquanto a filha está no andar de cima. Em um final emocionante, Charlie sobe a escada para resgatar a moça e ganha sua mão e seu coração. Uma intriga secundária tem Leo White como um homem irritável que não consegue suscitar o interesse do bombeiro no incêndio de sua casa.

A invenção, aqui, foi sacrificada pela produção elaborada. O filme foi rodado em um posto real dos bombeiros e seus estábulos, onde os magníficos animais de trabalho assistiram, nervosamente, aos procedimentos. Duas casas condenadas foram queimadas para providenciar os espetaculares incêndios. O carro, puxado por cavalos, com sua tendência a espalhar os bombeiros e as peças ao longo da estrada, sugeria possibilidades para perseguições cômicas. Por outro lado, as construções cômicas mais características de Chaplin, nesse filme, usaram a transposição (a bomba de apagar incêndios vira uma cafeteira, conforme Charlie tira café e creme da torneira); e a desproporção, quando Charlie, limpando o posto dos bombeiros, começa a limpar os cavalos com um delicado espanador. Há um toque de ironia quando os bombeiros entram na cena do incêndio e, antes de começar o trabalho, realizam exercícios físicos no estilo de um coro de uma comédia musical.

Comparado a esses enredos simples, o roteiro do filme seguinte, *O Vagabundo*, marca um enorme passo adiante. Era um drama em miniatura, habilmente encenado, em que Charlie adota uma garota sem amigos, antecipando *O circo*, *Tempos modernos*, *Luzes da cidade* e *Luzes da ribalta*. A comédia de *gags* foi habilmente justaposta a uma sequência mais sutil de comédia de personagens e a um tema sentimental, que, embora possa parecer uma ninharia pesada para o gosto moderno, é manuseado com uma delicadeza e uma compreensão superiores ao cinema mais dramático do período.

Charlie é um músico de rua, e podemos ver, senão ouvir, suas proezas como violinista canhoto. No campo, ele resgata uma escrava de ciganos perversos. A vida deles em uma carroça roubada é um idílio (muito singelo), até que um belo e jovem artista aparece e conquista o amor da moça. O retrato que o artista faz dela é exibido e reconhecido pela mãe da menina — que a procura há muito tempo —, graças à inevitável marca de nascimento. A garota é arrastada para uma nova vida, deixando Charlie desconsolado e sozinho, incapaz até mesmo de fazer a sua singular e restauradora batida de tornozelos.

Para a versão que foi lançada, Chaplin impôs um improvável final feliz, em que a garota manda o carro voltar para pegar Charlie. O espectador é deixado a imaginar quais são as chances de o Vagabundo levar uma vida com a rica Mama e o belo artista. Há uma lenda, não substanciada por nenhum filme existente, de que Chaplin filmou um final alternativo, em que ele, desesperado, atira-se em

um rio e é pescado por uma donzela que está passando, mas quando descobre, na donzela, o anguloso rosto de Phyllis Allen, ele se joga no rio de novo, a fim de enfrentar um destino mais gentil.

O sentimento de Chaplin fora, invariavelmente, salvo da insipidez pela comédia, e da beligerância subjacente ao desespero. Seu ciúme, enquanto observa a garota dançando com o artista, não é de todo impotente: ele, maliciosamente, lança uma mosca na direção do homem e, mais tarde, consegue colocar um ovo no sapato dele. Depois que a elegante mãe da moça, condescendentemente, aperta-lhe as mãos, ele cheira o perfume deixado nas mãos dele, desconfiado. Ele usa seu truque predileto de transformar o próprio desespero dramático em farsa· em *O Vagabundo*, a angústia de um amante rejeitado é quase eclipsada pelas agonias do mesmo homem que senta, acidentalmente, em um fogão.

Carlitos noctâmbulo foi uma demonstração ousada de virtuosismo — tão ousada que Chaplin depois confidenciou a seus colaboradores: "Mais um desses e é adeus, Charlie". O filme foi uma performance solo, interpretada, na maior parte dos seus dois rolos de duração, em um único cenário. O traje do Vagabundo foi abandonado por um elegante traje a rigor, cartola e sobretudo· essa poderia ser a inebriante volta para casa de *Mumming Birds*. Uma cena introdutória mostra um bêbado chegando à casa em um táxi dirigido por Albert Austin, cuja regra é sentar-se no táxi demonstrando uma impenetrável falta de interesse aos incidentes que acontecem enquanto seu vulnerável passageiro, no banco de trás, tenta se desenroscar do carro. Depois disso, Chaplin fica sozinho na tela, no que poderia ser considerado um solo de *vaudeville* Na verdade, Billie Reeves tinha feito uma apresentação similar, chamada *The Clubman*, somente alguns meses antes. Não conseguindo encontrar a chave, Charlie entra pela janela, com seriedade e dificuldade. Ele consegue e, no meio do caminho, cai em um aquário com um peixinho dourado. Depois, quando encontra a chave, deliciado e solene, sai pela janela para entrar de novo na casa, pela porta, mostrando grande decência. As batalhas seguintes com a mobília de uma casa excessivamente decorada, típica do período, transformaram-se em um pesadelo cômico, uma série de variações de uma gradação belamente estruturada.

Trechos cortados ainda existentes do filme revelam a aflição de Chaplin para aperfeiçoar algumas *performances* muito pequenas, aparentemente simples, como um escorregão em um capacho liso, e como, às vezes, são necessários muitos fracassos para conseguir a tomada perfeita. *Carlitos noctâmbulo* é um dos melhores e mais longos registros fílmicos do bêbado de Chaplin, que ilustra perfeitamente o princípio que ele abordou em um artigo na *American Magazine*, de novembro de 1918 (creditado a Chaplin):

> Mais engraçado que um homem que fez papel ridículo é o homem

> que, tendo algo engraçado lhe acontecido, recusa-se a admitir que algo fora do comum tenha ocorrido, tentando manter a dignidade. Talvez o melhor exemplo seja o homem embriagado que, embora denunciado pelo seu falar e andar, tenta, dignamente, nos convencer de que está sóbrio.
>
> Ele é ainda mais engraçado que o homem que, tremendamente hilário, está francamente bêbado e não dá a mínima se alguém sabe disso. Os personagens bêbados no teatro são quase sempre "ligeiramente bêbados", e tentam manter a dignidade, porque os gerentes teatrais aprenderam que essas tentativas de dignidade são engraçadas.

Um considerável volume de cenas cortadas do próximo filme de Chaplin, *O conde*, sobreviveu para revelar o modo que ele construía e desenvolvia as histórias no decorrer da filmagem. A versão definitiva e lançada do filme abre com Charlie como assistente de um alfaiate resmungão, dotado de uma barba grotesca, interpretado, invariavelmente, por Eric Campbell. O alfaiate se faz passar por conde em uma festa dada pela Srta. Moneybags (Edna) e, aqui, mais uma vez, ele encontra seu problemático ex-assistente, que está competindo com a força policial local pela afeição da cozinheira. Por alguns momentos, eles cooperam no embuste, mas depois começam, inevitavelmente, a brigar pelos favores da adorável Srta. Moneybags. O filme termina em uma grande luta corporal, uma batalha feroz com tiros e bolos com cobertura.

Sabemos que, nessa época, Chaplin, trabalhando sem um roteiro escrito, buscava tanto quanto possível rodar seus filmes na sequência exata dos acontecimentos. Então, ao examinar as cenas cortadas, e comparando-as aos números das cenas, podemos chegar a um palpite razoavelmente preciso do quanto o seu plano original para o filme foi alterado no decorrer da filmagem. As cenas com números mais baixos são todas na cozinha, então, pode ter acontecido de Chaplin começar o filme com a ideia de fazer uma simples comédia de intriga: tanto o mordomo quanto o policial são personagens promissores que desaparecem depois do episodio da cozinha. A numeração progride mostrando, em seguida, a intenção de Chaplin em continuar com uma história sobre um conde falso, que já tinha sido usada de forma rudimentar em *Babote em apuros*, *Carlitos ladrão elegante* e *Carlitos quer casar*. As cenas na loja do alfaiate, que estabelecem a relação anterior entre Charlie e o alfaiate, parecem ter sido rodadas depois, quando todas as outras cenas do filme já tinham sido feitas. As cenas excluídas incluem uma pequena e atraente tomada para essa sequência, que no final foi abandonada: Charlie está sentado de pernas cruzadas, costurando diligentemente uma peça de roupa, só para descobrir depois que costurou a peça firmemente em suas próprias calças.

O conde foi uma das produções mais elaboradas do período, com três cenários bastante ambiciosos: a loja, a cozinha e a opulenta casa da Srta. Moneybags, completa, contando inclusive com um salão de baile. Chaplin parece ter gastado um tempo considerável da produção na brilhante cena coreografada de dança, para a qual ele contratou uma orquestra completa. Chester Courtney, um velho conhecido do teatro de variedades que tinha conseguido um emprego no estúdio, registrou suas impressões em um artigo na *Film Weekly*, em 1931, lembrando-se de que, na maior parte do tempo, eles tocaram *They Call it Dixieland*. A *performance* de Chaplin é uma obra-prima de dança excêntrica, envolvendo várias partes. Em uma delas, ele engancha sua bengala no lustre e usa esse apoio para se erguer. Um osso do quadril que teima em sair do lugar antecipa a *gag* das pernas encolhidas no final de *vaudeville* de *Luzes da ribalta*. Outro detalhe que lembra os anos seguintes é o chapéu em forma de estrela que Edna usa na festa. Essa forma ficou retida na memória de Chaplin por quinze anos, até que ele achou um uso cômico para ela, em uma cena de festa em *Luzes da cidade*, na qual um Charlie levemente embriagado pensa que uma cabeça careca, vestida com esse exato chapéu, é um manjar branco em uma travessa ornamentada com babados.

De todos os filmes de Chaplin, *A Casa de Penhores* é o mais rico em invenção de *gags*. O cenário é uma casa de penhores situada em uma ruela, e tanto o estabelecimento quanto os clientes evocam mais a infância de Chaplin em Londres que a Califórnia. Chaplin hostiliza constantemente seu assistente (John Rand), asfixiando-o com poeira, envolvendo-o em uma nuvem de penas (quando, distraidamente, limpa um ventilador com um espanador), agredindo-o com escadas, punhos e com três bolas do letreiro da loja. Quando ele é demitido pelo gordo e velho dono da casa de penhores, Charlie implora, em uma mímica célebre, a má situação da sua grande família. Ele é readmitido e, assim, pode continuar fazendo a corte à bela filha do dono da casa de penhores, Edna. Seu pedido de casamento é justificado quando a pronta e engenhosa ação dele consegue a captura de um ladrão (Eric Campbell).

É como se, nesse filme, Chaplin estivesse explorando cada uso possível das transposições que aparecem com frequência nos trabalhos anteriores. Aqui, cada objeto parece sugerir outra coisa e outra utilidade para sua mente criativa. Na cozinha de Edna, os recém-assados *donuts* são manuseados como se fossem halteres; um punhado de farinha se transforma em um colar havaiano e uma concha vira um violão; xícaras e pratos, as mãos do próprio Charlie; e, eventualmente, um rolo de massa passa-se vivamente por uma calandra. A transposição cômica é levada ao seu refinamento máximo na extensa cena em que Charlie examina um despertador trazido por um cliente sujo e desanimado (Albert Austin). Charlie se transforma em um médico e o relógio vira seu paciente, enquanto ele o ausculta com um estetoscópio e testa seus reflexos. De

repente, o objeto vira uma peça rara de porcelana enquanto ele lhe dá um ligeiro peteleco com a ponta dos dedos. Ele o perfura como se fosse um cofre. Abre-o com um abridor de latas e, depois, em dúvida, cheira o interior, com um olhar que mostra que o conteúdo está podre. Instantaneamente, o despertador volta a ser um despertador, enquanto Charlie desparafusa o bocal do telefone e o transforma em uma lupa de joalheiro. Tendo engraxado as engrenagens, ele produz um par de fórceps e vira um dentista, enquanto extrai, furiosamente, o conteúdo. Extraindo a mola, ele a mede como se fosse uma fita, do nariz até a ponta dos dedos, do mesmo modo que um vendedor de tecidos faria. Ele corta fora um pedaço, depois derruba o conteúdo do relógio no balcão. Quando as peças começam a serpentear como se fossem um monte de vermes, ele varre o conteúdo e recoloca na caixa vazia do relógio, devolvendo-o a um perplexo Austin, com um aceno de cabeça e um olhar de sério desagrado.

O dono da casa de penhores foi interpretado por Henry Bergman, um novo recruta que se tornaria um membro indispensável da companhia de Chaplin nos próximos trinta anos. Bergman nasceu em 1868 e alegava ser de uma terceira geração de californianos. Dizia que seu pai era criador de cavalos e a mãe tinha sido cantora de ópera, conhecida na Europa como Aeolia. Henry herdou o talento vocal da mãe e estudou na Itália e Alemanha, fazendo sua estreia operística com um pequeno papel em *Fausto*. Ele contou a um entrevistador, em 1931:

> Tive meu treinamento histriônico nos papéis wagnerianos. Cheguei ao cinema há vinte anos. Antes disso, estive na companhia de Augustin Daly, em Nova York, por nove anos. Fui catapultado do palco para a tela por um malogro de uma comédia musical. Eu tinha feito pesquisas sem pagamento durante muitas semanas e, quando aquilo acabou só alguns dias depois da estreia, fiquei decepcionado. "Isso não é negocio para mim", eu disse. Um dia, fui ver um ator que tinha conhecido na Alemanha. Quando perguntei o que ele estava fazendo, ele disse: "Shhh... Não conte a ninguém. Estou trabalhando no cinema. Estou indo muito bem... fazendo cinco dólares por semana". Ele sugeriu que talvez pudesse me conseguir algo no estúdio... Então, eu fui para a Pathé. Lá, consegui meu primeiro emprego, com Pearl White, em *Os perigos de Paulina*. Uma apresentação de Paul Panzer me levou a uma associação com Henry Lehrman, com quem vim para Hollywood com a L-Ko Company, em 1914. Fizemos vários filmes, e depois fui ver o Sr. Chaplin para bulir com ele. Eu já o conhecia pessoalmente. Costumávamos ser bastante amigáveis nos jantares etc., e quando lhe disse que estava procurando um emprego, ele

> respondeu: "Por que não vem comigo? Você pode trabalhar comigo quando eu começar minha própria empresa". Foi assim que aconteceu.[13]

A dedicação de Bergman, devota, sincera e absolutamente fiel a Chaplin, se tornaria sua paixão predominante. Ele assumiu o papel de assistente, confidente e de tia indulgente. Chaplin ficou contente em contar com um secretário, ajudante e alguém que contrastava tanto com ele, assim como o usou como ator em cada um dos filmes que fez até *Tempos modernos*. O orgulho de Henry em compartilhar as confidências de Chaplin e a sua própria habilidade de interpretar qualquer papel tendiam a suscitar ciúmes no resto da equipe do estúdio. Totheroh, geralmente um homem bom, disse: "Algumas das maquiagens eram terríveis, especialmente, as de Henry Bergman. Ele sempre achou que era um grande maquiador. Punha uma barba e dava para ver a cola por trás dela; mas ele se achava o melhor maquiador do mundo. E costumava se gabar disso".[14] A visão de Edward Sutherland sobre Henry era:

> Ele era um grande ator gordo que aparecia em todos os filmes de Chaplin. Ele reverenciava e adorava Charlie, chegando ao ponto de se tornar inconveniente, às vezes, porque Charlie, como todo mundo, cometia erros de vez em quando. Mas, para Henry, não — Chaplin nunca cometia erros. Tudo que ele fazia era ótimo.[15]

Em *Carlitos no estúdio*, Henry foi escalado como diretor. Essa era a quarta comédia de Chaplin em um estúdio. Na Keystone, ele tinha feito *Dia de estreia* e *Carlitos coquete;* e na Essanay, tinha feito *Seu novo emprego*. *Carlitos no estúdio* meramente desenvolve e refina o mesmo tema. Charlie é o assistente do contrarregra preguiçoso e intimidador (Eric Campbell), que usa e abusa de Charlie. Seus honestos esforços em destruir as três produções em andamento correm por fora. Edna faz uma pretendente a atriz que se disfarça de homem e consegue um emprego quando os trabalhadores do estúdio entram em greve (Os grevistas e o plano deles de mandar o estúdio pelos ares foram herdados de *Dinamite e pastel*). Alguns dos truques foram importados quase diretamente de *Seu novo emprego*.

As cenas cortadas remanescentes mostram que uma *gag*, cuja engenhosidade provavelmente excedeu sua efetividade cômica, foi inteiramente cortada do filme. Parece que era uma piada corrente: cada vez que Charlie empurrava seu carrinho pelo *set* onde estava acontecendo uma decapitação, um pesado e evidentemente muito afiado machado caía no chão, a milímetros dos seus pés. Kevin Brownlow e David Gill, quando trabalhavam em *Unknown Chaplin*,

descobriram que o efeito foi conseguido com um truque de câmera. Charlie andava de trás para frente com sua empilhadeira, e o machado era movido do chão para cima. O número de tomadas da cena demonstra que, embora seja eficiente, o efeito só foi conseguido com muito esforço. No entanto, Chaplin deve ter achado que não conseguiria as risadas que queria. Em outras situações, entretanto, as cenas excluídas mostram que, mesmo que ele estivesse preparado para filmar uma cena inúmeras vezes até conseguir fazê-la corretamente, era muito raro que ele excluísse completamente uma cena ou ideia, como fez nesse caso e com a cena da costura em *O conde*. O filme era barato, mas as ideias vinham com dificuldade. (Chaplin costumava dizer a seus colaboradores: "o filme é barato", quando ficavam surpresos pela quantidade de vezes que ele estava preparado para filmar uma cena. Todavia, era típico de seus caprichos econômicos que ele sempre insistisse que Totheroh cortasse a cena exatamente no ponto em que ele dizia que o filme não era tão barato assim para que ele quisesse desperdiçar seis polegadas no final da cena.)

Em *Carlitos no estúdio*, Chaplin acrescenta mais duas *gags* marcantes à sua coleção de transposições cômicas. Curvado sob o peso de uma dúzia de cadeiras de madeira, todas enganchadas em seu braço com as pernas para cima, ele se metamorfoseia em um porco-espinho. Torna-se um cabeleireiro quando veste um tapete de pele de urso, penteia os cabelos e borrifa tônico, aplicando uma massagem capilar, depois divide o cabelo e aplica toalhas quentes no rosto do urso. A preocupação de Chaplin com as pessoas que tinham hábitos desagradáveis à mesa e com comidas com cheiro ruim aparece na cena do almoço, em que ele está sentado ao lado de Albert Austin, que está devorando cebolas. Charlie usa um fole para debelar o fedor, depois coloca um capacete, inserindo sua própria comida através do visor, que, volta e meia, ele abre rapidamente. No entanto, ele não é muito orgulhoso para roubar um pedaço da costela de Austin, mordendo-a dentro das duas fatias do seu pão.

O elemento mais surpreendente no filme é a sequência que seria a manifestação mais evidente de uma situação homossexual do cinema comercial anglo-saxão antes dos anos 1950. Edna se disfarçou de trabalhador com um grande boné escondendo seus cabelos. Charlie chega perto do "garoto", que está sentado tocando violão (inicialmente, Edna tocava uma harpa, mas isso foi descartado por ser, evidentemente, feminino demais). Charlie irrita o "garoto" quando o pega empoeirando o rosto. Nesse momento, chega Bergman, que rasgou o fundilho de suas calças em um encontro prévio com Charlie, e pede ao "garoto" para costurar as calças para ele. Edna instantaneamente desmaia, e o boné cai, revelando seu cabelo. Ela volta a si, implora a Charlie que não a desmascare e recoloca o boné. O brutal contrarregra (Campbell) entra a tempo de pegar os dois se beijando. "Oh! Vocês dois, seus nojentos!", ele exclama em uma legenda e caçoa deles, fazendo uma dança "delicada", finalmente dando-

lhes as costas e oferecendo seu enorme traseiro — que Charlie chuta, prestativo.

Carlitos patinador deve ter sido sugerido pelo esquete de Karno, *Skating*, embora a semelhança seja apenas superficial. A *raison d'être* do quadro é a cena no ringue de patinação e a espetacular e graciosa demonstração das habilidades de patinador de Chaplin. A sequência de abertura mostra Charlie como garçom, anotando a conta de Eric Campbell, ao verificar as manchas de comida em sua lapela e, depois, misturando um extraordinário coquetel, que leva um cravo como cobertura. Há um quadrilátero amoroso entre o Sr. Stout (Campbell), que perturba Edna, enquanto a Sra. Stout (Henry Bergman, na primeira de suas divertidas imitações de mulher) flerta com o pai de Edna (James T. Kelly). Existe, até mesmo, um elemento da tapeação que vimos em *O conde*, já que Charlie faz sucesso na pista de patinação se apresentando como o "Sr. Cecil Seltzer".

Carlitos patinador causou algumas revoltas nos críticos, graças aos termos em que Heywood Broun o discutiu em sua crítica no *New York Tribune*, cujo título era:

NIETZSCHE TOMA CONTA DE CHAPLIN
O forte apelo de *Carlitos patinador* pela aceitação da
Moralidade do Senhor
EFERVESCÊNCIA MORAL EM FILMES POPULARES
Discussão da Educação a ser investigada em uma visita a Rialto.

Depois de resumir a ação, Broun conclui:

> Esta é a peça, excetuando-se algumas poucas distrações de menor importância. É interessante notar que Chaplin cai somente duas vezes durante o filme, as duas vezes sozinho, e que nem uma única vez ele foi chutado. Não é obvio, então, o que está a fermentar na filosofia das comédias de Chaplin? Ficaram para trás os dias das comédias de submissão, como enfatizado em *O banco, O Vagabundo, Carlitos marinheiro* e outros, e, em seu lugar, tem aumentado a comédia de agressão. Não se pode negligenciar, aqui, a influência de Nietzsche e da "vontade de poder".
>
> Foi em *Humano, demasiado humano* ou em *Assim falou Zaratustra* que o sábio declarou que é melhor chutar que ser chutado? De qualquer modo, a "Moralidade do Senhor — deixou suas marcas em Charlie Chaplin e em suas comédias. O velho Chaplin, de quem se disse: "Aqui está a cabeça para a qual todos os cantos do mundo se viraram, e as pálpebras se cansaram", já se foi. O sinal de "bem-vindo" foi apagado de seus ombros. O novo Chaplin é um

"super-homem", e embora as hordas de vilões gordos possam se enfurecer com ele, com torta, sopa e sifões, eles não prevalecerão.

Podemos perceber que Broun não foi completamente sério, mas muitos de seus leitores o levaram bem a sério. Um dia ou dois depois, apareceu este poema anônimo:

PARA CHARLIE CHAPLIN
DEPOIS DE LER A EDIÇÃO DE QUINTA-FEIRA DO *TRIBUNE*

Octossência triplamente destilada da vulgaridade,
Lançador de tortas no rosto de pessoas idosas,
Cinema inculto —

Vingador de delitos que provocam risadinhas indiferentes
Patinador que desliza, mas não perde o equilíbrio,
Andando com passos cômicos impronunciáveis
Como eu o detesto!
Embora em anos de infrutíferas aventuras
Cercado por tardes e noites desperdiçadas
Nem uma única vez — nem uma só — eu o tenha visto,
Ah! Como eu o desprezo!
Desprezo e desdém eu tenho por todas as tuas palhaçadas,
Ameaças é o que elas são — é o que eu digo —, ameaças para os pequeninos
Por isso é que me é urgente escrever estas palavras de louvor.
Estas são as palavras, então. Ameaça cinematográfica,
Agradeço por tuas palhaçadas grosseiras e pseudocômicas,
Pois elas produzem estas coisas inigualáveis sobre as quais
O velho Heywood Broun escreveu.[16]

Eis aqui outro detrator que se gaba de nunca ter realmente assistido ao artista que estava atacando.

Carlitos patinador foi lançado em 4 de dezembro de 1916 e foi o último filme do ano. Chaplin tinha se mantido bem próximo da programação de um filme a cada quatro semanas que havia acordado com a Mutual. Só *Carlitos no estúdio* tinha atrasado, e a imprensa relatou que, nesse caso, Chaplin telegrafara à companhia com um pedido: "Foi a melhor ideia que eu já tive. Dê-me mais duas semanas e farei a comédia mais engraçada que já produzi". *Carlitos patinador*, lançado somente três semanas depois, conseguiu, pelo menos, uma semana. Para

o resto dos filmes, todavia, Chaplin solicitou e obteve mais tempo: ele, na verdade, levaria dez meses para fazer quatro curtas-metragens.

O ano que estava terminando trouxe algumas irritações, e a menor delas foi um livro chamado *Charlie Chaplin's Own Story* [*A história de Charlie Chaplin*]. Apesar dos intensos esforços de Chaplin para suprimir o livro, essa publicação espúria continua, até hoje, a confundir e adulterar o registro da carreira de Chaplin. Ser-nos-á útil destrinchar essa história curiosa.

Com o início da grande "Chaplin-mania", em 1915, houve uma acirrada competição entre os editores de livros e de periódicos para assegurar a biografia de Charlie Chaplin. Versões não autorizadas apareceram em muitos jornais respeitáveis. Em 15 de novembro de 1915, o espantado editor do *Detroit News* telegrafou a Chaplin, na Essanay:

> Publicando história de sua vida comprada da agência David Swing. O *Detroit Journal* começou outra história, destoando muito e alegando que foi autorizada pelo senhor. Poderia informar por telégrafo — às nossas custas — qual é a história autorizada de sua vida.[17]

Em março ou abril de 1915, Chaplin dera uma entrevista ao representante do *San Francisco Bulletin*, Rose Wilder Lane, no estúdio da Essanay, em Niles. Depois da publicação no jornal, o manuscrito do Sr. Lane foi comprado por um empresário chamado Guy Mayston, que aumentou a história original com detalhes pitorescos, porém, inventados. O agente de Mayston despertou o interesse no editor de Nova York, Bobbs Merrill, e eles queriam seguir em frente com a publicação. A única notificação que chegou a Chaplin foi um telegrama com um tom tão casual que não despertou muita atenção no escritório do estúdio, embora a solicitação de fotografias tenha sido providenciada. O telegrama era datado de 10 de julho de 1916:

> Aceitamos e devemos publicar tão rapidamente quanto possível a história de sua vida. Você poderia enviar fotografias suas quando criança, e de seu pai, mãe e irmão também, do estúdio em que está trabalhando agora. Qualquer ajuda será grandemente apreciada.

Após dois meses e sem mais qualquer troca de mensagens entre o editor e o "suposto" autor, o livro *Charlie Chaplin's Own Story* foi impresso e estava pronto para ser publicado. Logo cedo, em 20 de setembro, ficou claro que Bobbs Merrill estava se preparando para qualquer tipo de problema. Um funcionário da empresa, chamado D. L. Chambers, telegrafou a um colega, Samuel Dorsey, em

Los Angeles:

> Contrato para a história de Charles Chaplin assinado por Guy Mayston, São Francisco, como proprietário do manuscrito. Isso nos protege contra qualquer reclamação agente de Curtis Brown Maystone. Em Nova York, dizem que estamos totalmente protegidos em nossos direitos. Aviso da aceitação da história e da intenção de publicar foi telegrafada a Charlie Chaplin em 10 de julho.

Essa pode ser considerada uma interpretação mais "alargada" do telegrama de julho. Já quase no fim de setembro, Chaplin deu de cara com uma cópia do livro, e tanto ele quanto Sydney ficaram ultrajados, no mínimo, pelas mentiras evidentes da página de título:

> Uma narrativa fiel de uma carreira romântica, começando com as primeiras reminiscências de infância em Londres e fechando com a assinatura de seu mais recente contrato de cinema... O objeto desta biografia tem grande prazer em expressar sua dívida e gratidão para com o Sra. Rose Wilder Lane pela sua inestimável assistência editorial.

Na verdade, o sujeito da biografia estava tudo, menos agradecido. O livro começava com um relato sobre o nascimento de Chaplin, em uma pequena cidade na França (pode ser que, no começo da carreira, o próprio Chaplin tenha alegado ter nascido na França para contentar os repórteres, que queriam algo mais romântico para o público do que a realidade dura de Kennington). A Sra. Chaplin foi descrita em boas tintas, mas o pai de Chaplin foi retratado como um bêbado brutal. Os primeiros empregadores de Chaplin também foram injustamente retratados. O eminentemente respeitável John William Jackson foi transformado em uma espécie de *Fagin*[24], que perseguiu o pequeno Charlie com cães enquanto ele fugia de Londres. O *Casey's Circus* se transformou em "quinze garotos esfarrapados, com cara de famintos e rostos murchos, sendo desesperadamente engraçados sob a direção de um gerente gordo e grisalho que cheirava fortemente a cerveja". Presumivelmente, para representar o pobre Sr. Will Murray, eles o chamaram de Sr. Casey (que, logicamente, nunca existiu). O *Casey's Circus,* inevitavelmente, ensaiava em uma "sala muito escura e suja" e vestia-se em um camarim sujo e temporário em um teatro barato do East End, onde o público jogava verduras neles. A mesma coisa para as turnês Moss e Thornton.

Karno, por sua vez, virou Carno; e o Dr. Walford Bodie, que era brindado nas

festas, virou:

> Doutor Bodie, um óbvio médico charlatão, que reunia multidões nas esquinas de Londres, vendendo um remédio para todos os males do homem e animais por um xelim a garrafa. Observando-o naquela tarde, fui tomado por uma grande ideia· eu deixaria o gerente me ensaiar como ele bem entendesse; mas, quando viesse a noite de estreia, eu iria representar o Dr. Bodie como ele realmente era. Faria uma imitação tão perfeita do personagem que até mesmo o público mais ignaro do *music hall* iria reconhecer minha grande atuação, e eu seria resgatado por algum bom gerente e levado de volta aos teatros da West Ends[...]

O livro é repleto de tais bobagens românticas e sem nexo, que, no entanto, continuaram a confundir e servir de base aos crédulos pesquisadores de Chaplin por sete décadas.

Em 1º de outubro, o advogado de Chaplin de Nova York, Nathan Burkan, escreveu aos advogados de Bobbs Merrill , Lockwood e Jeffery, informando que Chaplin o havia instruído a tomar providências:

> Para evitar a publicação e a venda deste trabalho, baseado no fato de que o livro não é a sua autobiografia, como anunciado, mas sim uma peça de ficção pura, que o expõe ao ridículo e ao desrespeito públicos, e que isso também se reflete na memória de seu pranteado pai, além de caluniar vários homens de excelente reputação.
> O Sr. Chaplin me informou que nunca autorizou ou consentiu no uso de seu nome, imagem ou retrato em relação com este trabalho, e que nunca foi sequer avisado sobre a publicação supracitada.

No mesmo dia, Burkan escreveu uma carta num tom semelhante ao próprio Bobbs Merril, acrescentando:

> o pai do Sr. Chaplin, que era uma figura adorável, um marido devotado e pai gentil, é retratado em seu trabalho como um cachaceiro que tratava brutalmente a esposa e os filhos. Muitos personagens representados como empregadores do Sr. Chaplin no começo de sua carreira são puramente fictícios e não são conhecidos pelo Sr. Chaplin.

Burkan talvez tenha exagerado as virtudes domésticas do pai de Chaplin. Ele ameaçou um mandado de segurança para evitar a publicação, mas estava sendo evidentemente cauteloso, pois escreveu a Sydney, também em 1º de outubro:

> Por favor, peça a Charlie para informar o melhor possível suas recordações sobre o que ele disse à senhora que o visitou em Niles para a entrevista.
> Você poderia me conseguir uma cópia do artigo que apareceu no *San Francisco Bulletin* que, supostamente, traz a biografia de Charlie? Você disse que essa biografia foi vendida para vários jornais como uma autobiografia de Charlie Chaplin. Conseguiria para mim uma cópia desta biografia como foi veiculada nos jornais de Harmsworth?

Em 6 de outubro, a própria Sra. Lane reapareceu no caso, endereçando uma longa missiva a Chaplin, em um tom que sugere uma notável ingenuidade:

> Não deve ter requerido nenhum esforço de sua parte imaginar que as notícias caíram sobre mim como um relâmpago, de um modo, pelo menos... Você foi tão cortês, enquanto eu estava em Los Angeles, em me ceder seu tempo e me dar toda aquela informação que serviu de base para a história, que presumi que sua atitude para comigo era bastante amigável...
> Tenho certeza de que você sabe, se você se lembrar das informações que me deu, que isso é verdade e que fiz o melhor uso possível das informações ao escrever a história. Seu apelo ao público foi tremendo. Não somente descartou vários boatos bárbaros que, você sabe, circulavam a seu respeito, mas aumentou o interesse simpático do público no garoto que teve tantas dificuldades no começo de sua vida em Londres. Tal interesse foi ainda maior do que o gerado por outros homens bem-sucedidos cujas histórias escrevi. Maior até que Henry Ford ou Art Smith, que foram ídolos de San Francisco durante a Exposição.
> Sua mãe também despertou muito interesse, assim como seu irmão. Verdadeiramente, eu não creio que você perceba como a história está bem escrita, o quão real você, ela e seu irmão são para as pessoas que leem a história, e o quanto aumentou o seu próprio interesse aos olhos do público...
> Sua postura atual, logicamente, me coloca em uma situação pavorosa com o pessoal do Bobbs Merrill. Suponho que eu mereça, por não ter me certificado de que você estaria de acordo com o

trato...
Suponho que seu sentimento seja, simplesmente, que você deva receber algum dinheiro pelo livro, se houver algum. É natural querer dinheiro, mas fico pensando se você não está exagerando acerca dos possíveis lucros que virão com a publicação do livro. Meus próprios lucros com ele, mesmo que as vendas fiquem acima das nossas expectativas, serão de somente algumas centenas de dólares — talvez o equivalente à metade de um dia seu. Do jeito que as coisas estão agora, parece que sua ação irá resultar meramente no meu prejuízo sobre esse valor — não preciso dizer que fará muito mais diferença na minha conta bancária do que na sua — e também em você perder o valor do livro como propaganda, uma publicidade que até mesmo Theodore Roosevelt, em seus dias mais prósperos, ficou feliz em utilizar.

Piorando a situação — mesmo que involuntariamente —, a Srta. Lane vai além, fazendo uma avaliação afável de seu próprio trabalho:

A sua vida dá um livro formidável. Eu escrevi o livro — e realmente não é nada mais que a verdade dizer que é um livro cujo apelo popular é maior do que qualquer outro livro que um escritor de aluguel possa escrever...
É do interesse de ambos que o livro seja publicado. Admito que o interesse seja mais meu do que seu... Mas também não é do interesse de nenhum de nós dois impedir a publicação. Se deixarmos a situação se encaminhar para uma briga, ficaremos ambos na posição dos dois homens que brigam por uma noz, e levam o caso a um juiz que come a noz e eles acabam dividindo a casca. Não vejo nenhuma utilidade em deixar os advogados ficarem com a noz, você vê?

Atenciosamente,

Rose Wilder Lane

Chaplin, evidentemente, não se comoveu com o apelo da Srta. Lane. Nesse meio tempo, Burkan tinha recebido uma resposta de John L. Lockwood, da *Lockwood and Jeffery*, dizendo que ele estava esperando por uma documentação, mas achava que, como Bobbs Merrill tinha agido de boa-fé, acreditando que Chaplin havia autorizado o que a Srta. Lane tinha escrito, os direitos vendidos por

Mayston eram legítimos. Lockwood achava que as declarações sobre o pai de Charles eram "bastante respeitosas".

No final de Novembro, Bobbs Merrill estava buscando um acordo. Burkan telegrafou a Sydney no dia 29:

> Bobbs Merril não irá publicar *Charlie Chaplin's Own Story* sem consentimento por escrito. Querem eliminar o nome Hawkins e [Marcus] Loew e pagar a Charlie 5% do preço de capa do livro. Aumentar para um dólar e cinquenta centavos. Pessoalmente, não acho vantajoso para Charlie dar sua permissão para publicação do livro por conta de críticas ao pai, mas você e Charlie são melhores juízes. Por favor, telegrafem informando se devo seguir adiante ou postergar. O contrato Bobbs Merrill não está inclinado a aceitar a proposta para Charlie e a Srta. Wilder [*sic*] escreverem juntos um novo livro. Lembranças a Charlie.

O empresário Mayston agora estava tentando agir como um intermediário, mas não conseguiu convencer Bobbs Merrill a aceitar os custos de um livro inteiramente novo; ele tentava convencer Chaplin a permitir a publicação e eles dividiriam os lucros. A questão foi resolvida de modo bastante precipitado no meio de dezembro. Um juiz de Nova York ganhou 35 mil dólares em um processo de difamação contra Bobbs Merrill. A firma agora não via vantagem em arriscar-se em outros casos, e Lockwood, incontinente, garantiu a Burkan que o livro não seria vendido sem o consentimento prévio de Chaplin.

Mesmo com o conteúdo sem valor, o livro, hoje, é considerado uma grande raridade na bibliografia de Chaplin. O estoque foi eliminado, mas não sem que uma ou duas cópias vazassem, para a ruína dos historiadores do cinema. Stan Laurel tinha uma cópia, em que ele anotou correções e depois deu a um biógrafo de Chaplin, John McCabe.

Os problemas criados por *Charlie Chaplin's Own Story* continuaram a incomodar Chaplin. Como Burkan mencionou em sua carta, os direitos de distribuição dos artigos originais da Srta. Lane foram comprados pela *Harmsworth Press*. Os planos para a publicação em jornais ingleses já estavam adiantados quando Burkan conseguiu parar o processo. A campanha que começava agora, de desacreditar Chaplin por não ter se alistado no serviço militar britânico, parece que era estimulada pelo ressentimento pessoal de Lord Northcliffe. É verdade que, em março de 1916, já haviam circulado comentários adversos no *The Daily Mail* a respeito da cláusula de risco de guerra do contrato da Mutual, que especificava que Chaplin não poderia voltar para a Grã-Bretanha durante a guerra, a fim de evitar o risco de ser convocado pelas Forças Armadas Britânicas: "Recebemos várias cartas protestando contra a ideia de Freuler ou de

qualquer outro americano fazendo lucro com a exibição, neste país, de um homem que se compromete a não voltar para casa para lutar pela sua terra natal". Em junho de 1917, Northcliffe foi ao ataque:

> Charles Chaplin, embora de compleição pequena, tem os pés firmemente fincados no chão, como demonstram suas acrobacias na tela. O modo que ele consegue subir escadas sugere a vivacidade com a qual ele chegaria ao topo quando o apito soasse.
> Durante os 34 meses de guerra, os amigos de Charlie estimam que ele tenha ganhado acima de 125 mil libras. Ele tem um contrato com a First National Exhibitors (uma agência recém-formada e rica) para o ano que vem por um valor que excede 1 milhão de libras. O contrato reza que ele fará os próprios filmes e terá a própria companhia.
> Telegramas procuraram mostrar que Chaplin investiu 25 mil libras de seus vencimentos em bônus de guerra ingleses, mas isso não foi confirmado. Chaplin, dificilmente, poderá recusar seu dinheiro e seus serviços à nação britânica.
> Se Charlie se alistar, como é seu dever, e se ele for aprovado, pelo menos trinta outros artistas britânicos em idade de serviço militar que estão agora atuando no cinema nos Estados Unidos não teriam mais desculpa para escapulir das Forças Armadas Britânicas...
> Ninguém quer que Charlie Chaplin se una às Forças Armadas se os médicos militares se pronunciarem dizendo que ele não está apto. Mas, até que ele seja examinado, está sob suspeita de se considerar especialmente privilegiado para escapar das responsabilidades ordinárias da cidadania britânica. Esse pensamento pode não ter ocorrido ao festejado artista de cinema, que, certamente, agradecerá por ter surgido a oportunidade de ser lembrado pelo curso dos acontecimentos.
> Charlie usando o uniforme cáqui seria uma das figuras mais populares do Exército. Ele competiria em popularidade até mesmo com o "Old Bill" de Bairnsfather. Se sua condição não o permitir ir às trincheiras, ele poderia fazer um trabalho admirável entretendo as tropas nos quartéis.
> De qualquer modo, é dever de Charlie se oferecer como recruta, demonstrando orgulho de sua origem. É o seu exemplo que contará muito, e não a diferença que fará para a guerra, se ele se unir às tropas ou não. Vamos vencer sem Charlie, mas (milhões de admiradores diriam) preferíamos vencer com ele.

Um artigo do *Daily Express,* com a mesma inclinação, trazia o título:

LUTANDO — POR MILHÕES
Charlie Chaplin ainda enfrenta os filmes mortais

Chaplin, depois, emitiu uma nota para a imprensa:

> Estou pronto e ansioso para responder ao chamado do meu país para servir em qualquer ramo do serviço militar que as autoridades nacionais me considerem mais útil. Porém, assim como milhares de britânicos, estou esperando o pronunciamento da Embaixada Inglesa em Washington. Enquanto isso, eu investi um quarto de milhão de dólares em atividades de guerra na América e na Inglaterra...
> Eu me alistei, e não pedi nenhuma isenção ou benefício. Se tivesse sido convocado, teria ido para o *front* como qualquer outro cidadão patriótico. No momento, aguardo ordens do Governo Britânico por meio do Embaixador em Washington.

A Embaixada Britânica confirmou:

> Não podemos considerar Chaplin um desertor, a menos que recebamos instruções de colocar em vigor o serviço compulsório nos Estados Unidos, e só depois que ele se recusar a defender nossas cores...
> Chaplin poderia se voluntariar a qualquer tempo, mas ele tem mais valor, agora, para a Grã-Bretanha ganhando o seu dinheiro e comprando bônus de guerra do que teria nas trincheiras, especialmente agora que a necessidade de homens não é extremamente urgente.
> Há vários modos de a pessoa fazer a sua parte. Certamente, o homem que compra, por vontade própria, bônus de guerra e auxilia a Cruz Vermelha não pode ser chamado de desertor, principalmente se suas ações são acompanhadas por declarações de que servirá quando for convocado.
> Obviamente, como a lei de serviço militar obrigatório não está em vigor aqui, onde Chaplin fez seu lar há muitos anos, ele não pode ser considerado um desertor.

Tais declarações não puseram um fim imediato às acusações de "deserção". O Comitê de Alistamento recebeu denúncias anônimas dando conta de que Sydney tinha falsificado sua idade e era elegível para o alistamento.

Consequentemente, Sydney foi chamado ao Comitê de Alistamento para declarar que ele, realmente, tinha mais de 31 anos de idade. A campanha difamatória finalmente cedeu quando foi relatado que Charlie se apresentara a um posto de alistamento, mas fora dispensado pelos médicos porque não tinha peso suficiente. Mesmo assim, anos mais tarde, Chaplin continuou a receber penas brancas[25] e críticas violentas porque não tinha lutado na guerra.

Esses ataques, certamente, não vinham de homens que serviram na guerra. Quando Chaplin visitou a Inglaterra, em 1921, um ex-soldado queria lhe dar suas medalhas, por tudo que ele tinha feito pelos homens na guerra. "Charlie é o favorito dos nossos valentes soldados e marinheiros", escreveu o publicitário da Essanay, Langford Reed, "que sentem que o brilho e a alegria que ele trouxe para suas vidas excedem um milhão de vezes quaisquer serviços que podia ter prestado como um anêmico matador de Hunos".[18] Nos hospitais militares, projetores especiais eram adaptados para que os filmes de Charlie pudessem ser exibidos no teto, para os pacientes que não podiam se sentar. O Dr. Lewis Coleman Hall, lotado na unidade neurológica do Exército Americano na França, rogou a Chaplin que autografasse suas próprias fotografias:

> Por favor, escreva seu nome nas fotos; a ideia é que quase todo mundo o viu no cinema. Eu mostrarei sua foto ao pobre infeliz e isso pode capturar a mente dele por um segundo. Ele pode dizer: "Você conhece Charlie?" E, então, vislumbrarmos um raio de esperança de que a mente do rapaz poderá ser salva.[19]

Curas milagrosas foram atribuídas ao efeito da imagem de Chaplin na tela. Sam Leonard, gerente geral da United Picture of Saint Helens, em Lancashire, escreveu:

> Desde a guerra, o meu grande prazer tem sido divertir os soldados feridos na minha sala. Na semana passada, eu estava mostrando um filme de Charlie Chaplin, e um soldado ferido ria tanto que se levantou e andou até o fim da sala, quase esquecendo que tinha deixado as muletas para trás. Meu assistente foi atrás dele, e ele disse: "Aquele camarada, Chaplin, faz qualquer um perder a cabeça. Eu nunca ri tanto em minha vida".[20]

"Se Chaplin tivesse feito o que se esperava dele e respondido à convocação do país para defender a pátria em agosto de 1914, as chances de sobrevivência dele na guerra teriam sido muito pequenas. Chaplin seria uma nota de rodapé na história do cinema", comentou Kevin Brownlow, sessenta anos depois do fim da

Primeira Guerra Mundial.[21] Os ataques maliciosos de Northcliffe e seus seguidores de modo algum afetaram a popularidade de Chaplin junto ao público, mas o magoaram profundamente, e por muitos anos.

Perto do final de 1916, Chaplin começou a mudar seu modo de vida. Ele contratou um secretário-motorista, Tom Harrington, que se tornou, segundo ele mesmo, "o *sine qua non* da minha existência". Harrington era nova-iorquino e tinha sido camareiro e faz-tudo para o comediante inglês Bert Clark, que trabalhou por um curto período na Keystone. Em 1915, Clark tornou-se sócio da companhia Chaplin Music Company (que teve uma vida curta) e levou Harrington com ele para tomar conta do escritório. Quando o escritório foi fechado, Clark voltou para o leste e Harrington se ofereceu para ficar e trabalhar para Chaplin. Harrington apareceu, rapidamente, em um ou dois filmes de Chaplin: era um homem magro, solene, de aspecto ascético, que provou ser adequado não só como o *gentleman* ideal, mas também para ajudar Chaplin em suas escolhas de leitura. Foi Harrington quem o apresentou, segundo suas próprias memórias, a Lafcadio Hearn, Frank Harris e James Boswell.

Sydney convenceu o irmão de que ele deveria ter outro carro e, no começo de dezembro, Chaplin comprou um *Locomobile Tourer* azul, com rodas de borracha branca. Harrington contratou como motorista um japonês de 28 anos de idade, Toraichi Kono. Ele vinha de uma família de classe média abastada de Hiroshima, mas tinha emigrado aos Estados Unidos para evitar uma carreira nos negócios da família, depois que vários de seus empreendimentos comerciais faliram. Nos Estados Unidos, ele fora dissuadido de uma carreira como aviador por sua jovem esposa e, então, se conformou em ser motorista. A eficiência e a discrição de Kono impressionaram Chaplin e daí nasceu sua preferência por empregados japoneses: houve uma sucessão deles, até que ocorreram as hostilidades com o Japão na Segunda Guerra Mundial, quando o *staff* doméstico de Chaplin foi confinado. O próprio Kono continuou com Chaplin por dezoito anos, e assumiu o papel de confidente especial e emissário.

Acompanhando a aquisição de uma vida doméstica, a vida social de Chaplin também estava mudando. Ele continuava a ser considerado uma figura solitária em Hollywood. Ele e Edna jantavam juntos no Los Angeles Athletic Club, onde tinha estabelecido residência permanente. Ocasionalmente, todos da equipe do estúdio iam juntos ver uma luta de boxe após o trabalho, mas Totheroh apontou que a equipe começou a sentir que ele estava se afastando de todos socialmente:

> À noite, ele ia ao Levy's Café ou a lugares assim. Ele sempre ia ver as lutas, toda terça-feira à noite, no Doyle's, em Vernon. Nós almoçávamos juntos e costumávamos nos encontrar ali e depois íamos a algum lugar tomar uma cerveja e comer um sanduíche. Ele se misturava, em termos, e ia a jogos de beisebol.

> Compartilhava o espírito das pessoas à sua volta. Mas logo que deixou de representar o Vagabundo, de fazer esses filmes, ele mudou muito. Não se misturava mais com a turma. Meio que ficava se divertindo na sua própria casa. E as pessoas com quem se relacionava, sem dúvida, eram pessoas de reputação — autores, escritores e talvez atores. Recebia colunistas famosos e outros em sua casa. Ele dava essas festas em casa porque era o centro das atenções. Era um grande artista anfitrião, e tinha o direito de falar. Ele os divertia, e apenas se afastou da velha turma.
> Quando ia ver as lutas, ganhava ingressos. Eu não me sentava com eles, mas várias vezes me sentei algumas fileiras atrás deles. Eram três lugares: Albert Austin, Eric Campbell e Charlie. Talvez houvesse um quarto lugar, mas ali Charlie também era o centro das atenções. Principalmente, entre os pugilistas; ele os admirava muito. Antes das lutas, eles vinham e apertavam a mão dele. Todos sabiam quem ele era. Até nos jogos de basquete, eles o localizavam; e se você visse todo mundo olhando para baixo, para o camarote, Charlie estava lá. Ele fazia parte da turma, nós íamos ao Barney's Oldfield ou outro lugar, e ficávamos por ali. Charlie cunhou uma frase. Ele dizia: "Como está a luz, Rollie?". E eu respondia: "Bem, talvez possamos filmar outra cena, algumas cenas. Acho que a luz é melhor lá no Barney's Oldfield". Isso significava que a cerveja clara era melhor [e não a luz, *light*, que, em inglês, é usada tanto para a cerveja quanto para a luz]. Talvez ele tenha se cansado ou, então, tenha ficado sem ideias, ou talvez tenha descartado a velha turma.[22]

Certa vez, jantando no Levy's Cafe, Chaplin ficou excitado por ter sido convidado para a mesa de Constance Collier (1878-1955), que tinha chegado aos Estados Unidos para fazer o papel de antagonista de *Sir* Herbert Tree, no filme da Triangle, *MacBeth*. A Srta. Collier tinha sido uma das heroínas da infância de Chaplin, quando ela era a atriz principal de *Tree*, no His Majesty's Theatre. No começo da adolescência, ele a observou da galeria, no intervalo de suas próprias apresentações modestas. Eles gostaram um do outro de imediato e foram amigos até a morte de Constance. É possível que tenha sido ela quem o ajudou a melhorar sua dicção durante esses primeiros anos em Hollywood. Segundo suas memórias, ele ia jantar com ela frequentemente.

> E falávamos sobre Londres, sobre a Lambeth Road e Kennington, e todos aqueles lugares que tínhamos conhecido na nossa infância. Ele era uma criatura estranha, mórbida e romântica; parecia que

não tinha consciência da grandeza que havia nele. E como amava a Inglaterra! Mesmo que os anos que lá passou tenham sido amargos e cheios de pobreza e dor. A América tinha lhe dado tudo, e sua lealdade pertencia a ela, mas, em nossas conversas, se podia sentir o anseio dele, às vezes, para ver aquele emaranhado de ruas e os dias nevoentos, e ouvir o Big Ben soando sobre Londres...

Às vezes, descíamos para Los Angeles e tomávamos lanche na cafeteria, e Charlie me servia, mandando vir meu café e grossos sanduíches, ou pão e queijo, e conversávamos durante horas. Ele era mais feliz desse jeito. Era impossível ir aos grandes restaurantes, porque, assim que ele chegava, ficava cercado pela multidão. Além do mais, ele dizia que não aguentava a multidão de facas e garfos das mesas, e a magnificência dos *mâitres*, que lhe davam uma sensação de inferioridade.

Naquele tempo, ele não gostava de luxo. Odiava chegar de carro — dizia que o fazia sentir-se nervoso —, mas espero que ele já tenha se acostumado a isso.

Ele se lembrava de todas as peças a que tinha assistido na Inglaterra e me descrevia como ele costumava sentar-se na galeria do His Majesty's sempre que conseguia poupar um xelim ou dois, e deixava de comer para poder assistir.

Ele idolatrava o teatro e tinha a mesma reverência por ele que outro grande comediante que conheci — Dan Leno.

Ninguém jamais acharia Charlie engraçado naquelas nossas longas e sérias conversas.

Então, algumas noites seu humor mudava bastante, e ele bancava o ridículo e me fazia rir até não poder mais. Ele fingia ser alemão ou francês ou italiano, e inventava uma língua imaginária, e fazia isso de maneira tão maravilhosa que, realmente, parecia que estava gostando do papel que fazia. Ele mantinha esse humor por horas e insistia em responder às perguntas sérias com o mesmo sotaque absurdo.[23]

Constance Collier tomou nas mãos a vida social do jovem Chaplin e o apresentou a Tree e a sua jovem filha, Iris. De início, ambos o estranharam; todavia, mais tarde, todos saíam juntos, passeando por Venice Beach. Constance observou que Chaplin "tinha a maior admiração por Herbert Tree, cujas excentricidades no mundo incomum do cinema eram ainda mais marcantes". Também foi Constance quem insistiu que ele deveria conhecer outro artista da Triangle, Douglas Fairbanks, que era recém-chegado ao cinema, depois de ter feito sucesso no palco. "Eles nunca tinham se visto, e uma noite levei Charles

para jantar na casa de Douglas. Eles ficaram um pouco tímidos e pouco à vontade na primeira parte da noite, mas, desse dia em diante, a amizade deles nunca estremeceu". Perto do fim da vida, Chaplin disse que Fairbanks tinha sido talvez o único amigo próximo que ele teve. Ele foi uma testemunha íntima do romance entre Fairbanks e Mary Pickford, ambos em processo de divorcio de seus antigos companheiros à época, que resultou no mais celebrado dos casamentos de Hollywood, em 1920.

Outra amizade do período foi Julian Eltinge (1884-1941), que alcançara o estrelato como imitador de mulheres e chegara a Hollywood no começo de 1917, para fazer três filmes para Jesse Lasky. Eltinge era divertido, culto e cinco anos mais velho que Chaplin, e também parece que tinha alguma influência em seu círculo social.[24]

Os últimos quatro filmes de Chaplin para a Mutual, todos feitos em 1917, permanecem como os melhores. Dois deles certamente são obras-primas. O primeiro foi *Rua da paz* — uma "extraordinária comédia curta", segundo Walter Kerr, "humor condensado em poesia cômica".[25] Ao impressionante custo de 10 mil dólares, Chaplin fez o primeiro daqueles cenários com uma junção em forma de T que se provaria seu tipo ideal de teatro. O cenário tinha a aparência inegável do sul londrino. Mesmo hoje, a Methley Street, onde Hannah Chaplin e seu jovem filho moraram (entre a fábrica de picles na Hayward e o matadouro), apresenta a mesma vista chamativa, a parte transversal da junção levando aos mistérios encardidos do outro lado.

A história de *Rua da paz* é uma paródia cômica dos melodramas vitorianos. Charlie, o Vagabundo, é lançado em uma missão: mudar de vida — menos por causa dos hinos do que por causa dos encantos da missionária Edna. Unindo-se à polícia, ele é imediatamente colocado na perigosa vizinhança da Easy Street, que é aterrorizada pelo hercúleo Eric Campbell. A manobra mais eficaz de Charlie para vencer o intimidador vilão e restaurar a paz à rua acontece quando Campbell prova sua força dobrando um poste de luz da rua em dois. Charlie enxerga a chance e se oferece para colocar o lampião de rua na cabeça do homem, manuseando a torneira de gás com a habilidade de um dentista anestesista.

A produção não ocorreu sem problemas, no entanto. Em 16 de dezembro de 1916, o lampião cênico preparado para o ato de força do valentão Campbell se dobrou sozinho e machucou o nariz de Chaplin, impedindo-o de usar maquiagem durante dias. O menor dos problemas a ser enfrentado foi quando o bebê que ele cuidava na cena da missão roubou seu bigode (o bebê foi interpretado pelo filho de Erich von Stroheim, também chamado Erich). As chuvas da Califórnia foram particularmente persistentes naquele ano e, em 1º de fevereiro, a Mutual foi obrigada a emitir uma declaração explicando o adiamento do lançamento:

> Devido ao caráter incomum da última produção de Charlie Chaplin, *Rua da paz*, que envolve muitas grandes cenas que, embora pareçam interiores, são, na verdade, rodadas no exterior e precisam de sol para ser filmadas com sucesso, o Sr. Chaplin foi obrigado a anunciar o adiamento do lançamento do número 9 das séries de Chaplin, da data inicial em 22 de janeiro, para 5 de fevereiro, preferindo atrasar a finalização da comédia até que as condições estejam ideais para sua filmagem com êxito.
> Com esse anúncio de adiamento, o Sr. Chaplin, embora expressando seu pesar pelo atraso, indica que é sua determinação não permitir que nada, com exceção do melhor, seja lançado, e ele prefere não produzir nada a assumir a responsabilidade por uma fotografia pobre. Ele também declarou, casualmente, que já foram usados 30 mil pés de negativo, na tentativa de conseguir 2 mil pés de risos.[26]

Logo depois do lançamento, Chaplin publicou suas reflexões acerca do filme:

> Se há um tipo humano que todo mundo quer ver se dar mal, é o policial. Logicamente, o policial não pode ser culpado pelo preconceito do público pelo uniforme — apenas é da natureza humana se revoltar contra qualquer tipo de autoridade. Porém, essas mesmas pessoas amam ver o "tira" morrer.
> Então, para começar, eu me previno, deixando meus amigos entenderem que não sou um policial de verdade, exceto no sentido de que fui designado para um serviço especial — de maltratar um valentão. Claro que meu trabalho foi talhado para lidar com um problema assim, e a simpatia da plateia está comigo, mas eu também tenho o elemento de suspense, que é incalculável em um enredo de cinema. A suposição natural é a de que o policial vai ser prejudicado, e há um grande interesse em como vou me sair no combate, aparentemente desequilibrado, com o "valentão" Campbell.
> Há mais contraste entre o ritmo da minha comédia e a comédia em geral e a concepção popular de dignidade que se supõe resguardar o oficial de polícia.[27]

Em seu próximo filme, Chaplin adaptou *O balneário*, para o qual ele escolheu um cenário similar ao antigo sucesso de Sydney na companhia Karno, *The Hydro*. Chaplin avisou o escritório da Mutual, nos mesmos termos que fez com o anúncio à imprensa para *Rua da paz*: "devido às chuvas incessantes na costa, e

porque não me arriscarei em lançar um único filme com qualidade baixa, será impossível terminar *O balneário* no prazo previsto".[28]

Pudemos saber mais sobre a gênese de *O balneário* graças à sobrevivência da maioria dos copiões das cenas excluídas, que foram analisadas inicialmente por Kevin Brownlow e David Gill para o documentário *Unknown Chaplin*. A primeira tomada mostra a primeira concepção de Chaplin para o balneário. O átrio era cheio de pacientes; havia uma fonte no centro, tudo pronto para as galhofas futuras. A equipe desse *resort* "de saúde" era um time caindo aos pedaços, tão decrépitos que era preciso quatro deles para erguer uma cadeira de junco. O proprietário, interpretado pelo minúsculo Loyal Underwood, era um fracote patético, com uma tosse seca e intermitente. Lá pela tomada 17, ou antes, Chaplin entra em cena, a essa altura, vestido como um mensageiro de hotel, empurrando com dificuldade uma cadeira de rodas na qual está sentado um vulcânico Eric Campbell, seus pés com gota enfaixados em uma bandagem horrenda.

Lá pela tomada 23, Chaplin decidiu mudar a ação para o saguão. Quatorze cenas depois, ele tinha mudado seu traje para um atendente do spa, e o paciente da cadeira de rodas passou a ser Albert Austin. Então, Chaplin introduziu uma *gag* maravilhosa. Desesperado com a confusão das cadeiras de rodas sendo empurradas por todo os lados, ele se coloca como policial de trânsito e impõe ordem ao caos. Num dado momento, ele para o tráfego nos dois sentidos para permitir que um mensageiro, absolutamente decrépito (interpretado por James T. Kelly, especialista nesses tipos), atravesse a "rua".

Lá pela cena 77, todo o cenário foi mudado. A fonte no átrio foi substituída por um poço, que, obviamente, fornece mais possibilidades de perigos cômicos aos imprudentes transeuntes e, em especial, a um bêbado, interpretado por John Rand, seguindo instruções muito óbvias do próprio Chaplin. Somente sete tomadas depois, Chaplin não conseguiu resistir ao papel do bêbado e assumiu o traje e o papel de Rand. A essa altura, ele tinha descoberto um desses maravilhosos acessórios cênicos que sempre instigaram sua imaginação — uma porta giratória. Uma cena, em particular, mostra que papel a sorte desempenhava em sua criação cômica. A cena é estragada quando ele, sem querer, engancha sua bengala na porta e ela é esmagada. Logo depois, ele começa a introduzir a *gag* da bengala presa em sua rotina cômica.

Depois das primeiras cem cenas, mais ou menos, Chaplin entrou no ritmo da narrativa e a filmagem continou na progressão de um filme já terminado. Charlie, o bêbado, chega ao spa e, num piscar de olhos, depois de um encontrão na porta giratória, consegue inimigos: o homem com gota, Eric Campbell, e um amigo de Edna, o acompanhante de Eric. Enquanto a equipe se interessa pela bagagem de Charlie, que consiste de um baú completamente cheio de bebida, Charlie, sem muito entusiasmo, experimenta os prazeres do local — a sala de

massagens, a piscina e a sauna. Enquanto isso, o diretor ordenou que a equipe se livrasse do estoque de bebidas de Charlie. O baú é esvaziado acidentalmente na piscina, o que alegra, consideravelmente, os ânimos de todos no estabelecimento.

O número mais alto registrado nas cenas excluídas que restaram é 677. Essa cena — embora nunca tenha sido usada — era, evidentemente, um final para o filme (Charlie cai na piscina e afunda em meio a uma nuvem de bolhas), e foi provavelmente a última a ser rodada. Daí podemos presumir que a cena 622 foi rodada bem depois do período de filmagem, na qual temos Charlie novamente fazendo a *gag* do policial de trânsito. Como disse um de seus colaboradores, "A mente de Chaplin era como um sótão. Ele guardava tudo lá, para estar disponível se fosse o caso".[29] Claro que essa *gag* era muito boa para ser descartada. Dessa vez, ele a filmou usando sua roupa com o blazer branco, calças largas e chapéu de palha. Esse corte, visto nas cenas excluídas, tem grande brilhantismo cômico, mas foi, novamente, rejeitada. Como Brownlow e Gill especularam em seu documentário, ele deve ter reconhecido que não era típico de Charlie criar ao invés de destruir a ordem.

A produção foi suspensa quando Chaplin pegou um resfriado depois da filmagem das cenas na piscina, mas estava pronta para o lançamento em 16 de abril de 1917. A edição do dia seguinte do *Photoplay News* destacou:

> Conforme os especiais de Chaplin são revelados ao público, torna-se cada mais evidente que o grande comediante é um mestre de incontáveis artes. Por exemplo, não se sabia, até que ele produziu *Carlitos patinador*, que Charlie sabia patinar como um profissional e, até ele criar a cena na piscina, em *O balneário*, ninguém havia percebido que era um nadador exímio. Na cena em que Chaplin mergulha por baixo do enorme corpo de Campbell com a agilidade e a velocidade de uma lontra, dá a volta nele na água, senta em sua cabeça, quase o afoga, brincando de várias maneiras, ele se mostra um excelente nadador.
>
> De modo geral, *O balneário*, certamente, aumentará a popularidade de Chaplin, pois ele nunca produziu nada tão divertido.

Em 24 de abril Chaplin recebeu um telegrama:

> Charles Chaplin, Los Angeles Athletic Club.
>
> Nós iremos processá-lo por costelas quebradas. Vimos *O balneário*.

MARY PICKFORD

DOUGLAS FAIRBANKS
SRTA. CHARLOTTE PICKFORD
TED HAMMER

No caso do próximo filme, *O imigrante*, as cenas excluídas que sobreviveram nos permitem seguir, em grande detalhe, a progressão das ideias de Chaplin. Essa obra-prima cômica, cujas qualidades de ironia, sátira e compaixão sobreviveriam intactas no século seguinte, levou meros dois meses para ficar pronta. *O balneário* tinha sido lançado no 28º aniversário de Chaplin, e ele começou imediatamente o novo filme, em um esforço de alcançar sua agenda de produção. Ele, provavelmente, já tinha começado a produção quando deu essa entrevista:

> Há muito tempo tenho vontade de produzir uma comédia séria, e com a ação ambientada no *Quartier Latin* em Paris.
> Esse tema oferece um escopo ilimitado para o toque sentimental que, de algum modo, se infiltra em minhas histórias. Mas o problema é evitar que esse toque sufoque o final cômico. Há tanto padecimento nas vidas de todos os verdadeiros boêmios que é difícil perdê-lo de vista, mesmo por um instante; e o espírito real daquela comunidade é muito humano e profundamente respeitado pelo mundo inteiro para eu sequer pensar em parodiá-lo.[30]

O imigrante começou claramente como esse filme. Dentre as primeiras cenas, há algumas de localização que mostram um café de artistas, habitado por tipos bizarros e extravagantes — homens com capotes e chapéus de abas largas, mulheres aquilinas com roupas masculinas. Em um canto do café, junto ao arco que leva à cozinha, está um convidado improvável: Charlie. Ele está sentado ao lado de Albert Austin, que sempre foi seu parceiro predileto para as cenas de comida. Nesse caso, Austin é um convidado bem vestido que está tendo alguma dificuldade com um prato de feijões quentes. Cada vez que leva o garfo à boca, ele se queima e dá um sobressalto violento, para o desgosto do melindrado Charlie. Lá pela cena 46, Edna é introduzida no filme e na cena dos feijões quentes. Nesse período, Charlie rodava cerca de vinte cenas por dia; então, podemos presumir que esse era o começo do terceiro dia de filmagem. Edna está sentada, sozinha e desconsolada, em uma mesa do outro lado do arco, e depois se senta ao lado de Charlie, substituindo Austin. As rotinas principais em que eles trabalharam dessa vez envolviam Charlie dividindo seu prato de feijões com Edna, que, aparentemente, não tem dinheiro. Edna ainda está comendo os feijões mais de cem tomadas depois, e isso pareceu uma boa história para a propaganda do filme, que apareceu nos jornais mais tarde, no fim da produção:

DIETA CONTÍNUA DE FEIJÕES CAUSA UMA CONGESTÃO REAL

Edna Purviance forçada a consumir essa iguaria na última comédia de Chaplin.

Edna Purviance, a atual companheira de Charlie Chaplin, espera que aconteça alguma coisa com a colheita de feijões deste ano. A razão para isso: a história em que estão trabalhando agora começa em um restaurante, e mostra uma órfã esfomeada a quem Charlie está banqueteando com inúmeros pratos de feijão.

Até aí, tudo bem, mas tantas cenas foram tentadas, e foram necessárias tantas refilmagens, tantos dias se passaram, sem que a eterna dieta de feijões terminasse, que a Srta. Edna Purviance começou a ter dificuldade em levar a suculenta iguaria à boca.

Ela anunciou: "Não adianta, Charlie. Não consigo engolir nem mais um".

Charlie exclamou: "Santo Deus! Como vou terminar minha cena, então?"

Edna respondeu: "Eu desisto. Se você estivesse engolindo tantos feijões quanto engoli nos últimos cinco dias, já teria desistido dessa cena".[31]

As cenas excluídas mostram que Chaplin começou filmando com James T. Kelly como o garçom decrépito que serve Charlie e Edna. Por volta do quarto dia de filmagem, entretanto, ele imaginou uma nova cena cômica, que requeria alguém maior; então, escalou Henry Bergman no papel de garçom. A sequência envolve a inabilidade de Charlie de pagar a conta. Ele e Edna observam, alarmados, quando um cliente levemente embriagado não paga a conta e é agarrado e surrado sem misericórdia pelos empregados do restaurante, liderados por Bergman. Charlie apalpa nervosa e desajeitadamente seu bolso e descobre, em crescente pânico, que sua única moeda caiu por um buraco. Quando ele procura a moeda no chão, o garçom está com o pé firmemente plantado sobre ela, já anotando a conta. Charlie consegue recuperar a moeda e a entrega grandiosamente ao garçom, que, de imediato, a põe na boca, verificando que se tratava de uma imitação particularmente maleável.

Chaplin continuou a filmar, refilmar e a variar as cenas durante mais de uma semana, antes que descobrisse o que estava errado. Bergman, claramente, não representava a ameaça necessária para motivar o medo dramático-cômico de Charlie. Chaplin, então, descartou todo material já feito e escalou Eric Campbell para o papel, usando suas sobrancelhas falsas mais diabólicas. De acordo com os padrões convencionais e a economia do cinema em 1917, esse tipo de decisão —

a coragem de descartar uma semana de trabalho, quando muitos produtores faziam filmes inteiros nesse tempo, não tinha precedentes. Na verdade, todo o procedimento de Chaplin, de filmar e refilmar até que estivesse totalmente satisfeito com o resultado, era algo novo em Hollywood. Para muitos diretores, as cenas só eram refilmadas se algo saísse errado o bastante para ser percebido. Mais de dois anos depois de *O imigrante*, D. W. Griffith fez o seu ambicioso *O lírio partido*, praticamente sem filmar uma cena mais de uma vez, o que, para um diretor como Griffith, seria a admissão de um ensaio defeituoso ou um erro. Para Chaplin, era somente a afirmação de que sempre é possível fazer melhor.

Tendo escalado Campbell como garçom, Chaplin descobriu um novo papel para Bergman, como um artista extravagante. Esse novo personagem ofereceu um desenlace perfeito para o drama de Charlie de pagar a conta. O artista percebe Edna e é, instantaneamente, cativado por sua beleza, e se junta ao casal na mesa deles, para perguntar se ele pode pintar o retrato dela. Generosamente, ele tenta pagar a conta do casal junto com a sua própria conta, mas Charlie declina — educada e insistentemente —, e o artista cumpre o que havia prometido, e se contenta em pagar sua própria conta. Charlie, espertamente, resolve o problema. O garçom traz uma bandeja com o troco, que o artista desdenhosamente põe de lado, como uma gorjeta. Charlie, elegantemente, escorrega sua própria conta por baixo das moedas e, presunçosamente, entrega ao garçom, que fica aturdido ao ver sua gorjeta diminuída para alguns centavos. A cena envolveu habilmente a sequência, mas o café dos artistas não tinha providenciado material suficiente para um curta-metragem de dois rolos.

Chaplin precisava de algo mais para a história e, evidentemente, o encontrou, perguntando-se de onde Edna tinha vindo, e como ela e Charlie tinham se reconhecido no restaurante. Ele achou a resposta: ambos eram imigrantes e tinham se conhecido em um navio de imigrantes. O navio, instantaneamente, girou as rodas da sua imaginação. Ele reviveu a ideia do balanço que tinha usado em *Carlitos marinheiro* e criou um convincente convés balançante e uma sala para o alojamento barato. Para algumas cenas filmadas em um barco no mar, Rollie Totheroh usou um equipamento parecido com o que foi usado por Harry Ensign para rodar *Carlitos marinheiro*: uma câmera montada em um tripé, controlada por um pesado pêndulo. O navio acossado pela tempestade era habitado por um estranho e pesaroso sortimento de migrantes: Albert Austin era um russo mareado; Henry Bergman, uma corpulenta camponesa, com o pequenino Loyal Underwood como seu marido, a quem ela embalava no colo como uma criança e depois punha de lado, quando ele também ficava enjoado. Charlie também topa com um bando de trapaceiros assassinos jogadores de cartas. As cenas excluídas mostram que ele pretendia, inicialmente, usar um jogo de dados, mas o jogo de cartas oferecia a oportunidade de cenas divertidas embaralhando rapidamente as cartas, que anteciparam a habilidade de *Monsieur*

Verdoux em contar as cédulas.

Entre os passageiros, Charlie conhece Edna e sua mãe idosa, interpretada por Kitty Bradbury, uma atriz de rosto amável que fazia papéis de velhas. Todas as economias da mãe são roubadas enquanto ela dorme, mas Charlie consola a lacrimosa Edna, recheando a bolsa dela com todo o dinheiro que tinha ganhado nas cartas — com exceção de uma nota, que ele, providencialmente, retira para suas próprias necessidades. Um oficial contador que está passando inevitavelmente vê Charlie pegando a nota de volta e ameaça pô-lo a ferros. No entanto, Edna intervém e explica.

As cenas do café representam as tomadas de número 1 a 384; as cenas no navio vão de 385 a, aproximadamente, 730. Conhecendo o método de trabalho de Charlie nos filmes seguintes, podemos presumir, com segurança, que deve ter havido, pelo menos, uma semana de pausa entre os dois estágios de filmagem, enquanto ele editava a primeira sequência, ou "facção", como a equipe de Charlie chamava. Deve ter havido uma pausa considerável para a edição, por causa da complexidade da sequência do navio. Uma série final, de cerca de trinta tomadas, revela a habilidade de Chaplin, ao unir a narrativa na história de dois atos, lindamente estruturada, que se tornou *O imigrante*.

Primeiro, ele filma o exterior do café (tomada 737 e seguintes), com Charlie encontrando a moeda no chão. Isso fornece a transição ideal entre o navio e as cenas da cidade, e motiva Charlie, até então quebrado, a entrar no café. Em seguida (tomadas 743 e seguintes), ele refilma a cena dentro do café, em que ele primeiro vê e reconhece Edna na mesa em frente. Ele acrescenta um detalhe: Charlie agora nota que o lenço de Edna traz uma marca negra. Isso é o suficiente para nos informar que a mãe de Edna morreu. Chaplin também aproveita a oportunidade para ajustar o sentimento com a comédia: enquanto observa Edna, extasiado e feliz, seus feijões caem dentro da sua xícara de café.

Perto da tomada 763, Chaplin cria uma cena que é ultrajante em sua ironia, e que até os dias de hoje continua surpreendente. Quando a sequência aparece na versão final do filme, vemos a Estátua da Liberdade ao fundo. Um título anuncia: "Chegada à Terra da Liberdade". No tombadilho do navio, uma massa confusa de pessoas. De repente, chegam as autoridades da imigração e lançam uma corda em volta deles, como se fossem gado (um dos *takes* excluídos para esta última cena mostra um momento não ensaiado: os figurantes não estão, obviamente, atendendo às instruções, e Charlie, o Vagabundo, subitamente, se transforma em Chaplin, o diretor tirano, voltando-se contra eles em um ataque de fúria).

Depois disso, só faltavam uma ou duas cenas para filmar. Em uma pequena e encantadora cena, Charlie arrasta a acanhada Edna ao cartório. Na entrada, o entusiasmo de Charlie provoca uma censura não verbal de um solene escrevente, interpretado pelo novo criado de Chaplin, Tom Harrington.

A essa altura, no começo de junho de 1917, houve algumas mudanças no Lone Star Studio. John Jasper sucedeu Henry Caulfield como gerente geral; e Jasper, por sua vez, recrutou, como diretor de publicidade, Carlyle T. Robinson, que ele tinha conhecido quando ambos trabalhavam no Horsley Studios, em 1915. Originalmente um jornalista, Robinson fez parte da primeira geração de publicitários de Hollywood. Ele continuaria com Chaplin durante os próximos quatorze anos. Antes da indicação de Robinson, todas as "notas publicitárias" eram escritas por Fred Goodwins, um antigo conhecido de Chaplin do *vaudeville* inglês, que tinha alguma experiência com jornais e que apareceu em vários filmes da Essanay e da Mutual.

Quando Robinson se apresentou para o trabalho no estúdio Lone Star, descobriu que Chaplin ficaria fora por alguns dias, enquanto um novo cenário estava sendo construído.

> Isso permitiu que eu me familiarizasse com meu novo trabalho. Uma das coisas que descobri foi que Chaplin era uma pessoa muito difícil de encontrar, mesmo em seu próprio estúdio. Também descobri que era absolutamente proibida a entrada de estranhos no estúdio, que o astro não gostava de jornalistas e não queria ser incomodado por amigos antigos, mesmo aqueles que o tinham conhecido quando ele atuava nos *music halls* ingleses.
> Descobri também que ele gostava de ser chamado de Charlie e odiava ser chamado de senhor. Seus horários eram irregulares e a maioria de suas exigências era impossível de satisfazer; que ele tinha profundas simpatias e ódios ainda mais fortes; que aquele pelo qual ele parecia nutrir alguma preferência era o mais odiado pelo resto da equipe; que ele não tinha a menor noção de tempo; que, embora ele teoricamente fosse um empregado, seu prestígio era tamanho que era ele quem realmente decidia quem trabalhava ou não no estúdio.[32]

Robinson ficou enrolado, como outros antes dele, pelos ciúmes entre os homens da equipe, e se surpreendeu, pois o próprio Chaplin não parecia ter se apercebido de sua presença. Também ficou perplexo pelo ritual cerimonial diário da chegada de Chaplin ao estúdio, que começava com um grito: "Ele está aqui!".

> Imediatamente, todos paravam o que quer que estivessem fazendo. Atores, operários, eletricistas, todos se alinhavam em fila, atentos. Então, Chaplin passava pelos portões do estúdio.
> Toda essa comédia me parecia bem absurda. Eles bem que podiam tocar uma trombeta ou dar um tiro de canhão, eu pensei.

> Ele chegava em um grande carro esporte de carroceria preta, muito luxuoso. Dois homens iam à frente do carro: um, alto e magro, descia do carro primeiro; o outro era japonês. O camarada alto circulava o carro e abria a porta. Chaplin descia, vestido com um longo sobretudo com gola de pele de carneiro. Não usava chapéu. Ele, vagarosamente, atravessava o pátio do estúdio, com o homem alto atrás dele, enquanto o chofer japonês levava o carro embora.[33]
>
> Robinson perguntou à datilógrafa do estúdio, Srta. Roberts, se o mesmo cerimonial se repetia todos os dias. "Oh! Sim", respondeu ela. "A turma toda faz aquela cena. Charlie não tem ilusões, mas ele adora aquilo!".[34]

No primeiro dia em que Chaplin voltou ao estúdio, pediram a Robinson que se juntasse à exibição da sequência "Terra da Liberdade", de *O imigrante*, na sala de projeção do estúdio.

> Tive uma impressão curiosa quando entrei na sala. Daquelas pessoas assustadas na sala de projeção emanava tal ausência de simpatia que beirava a hostilidade. Percebi imediatamente o motivo do desgosto deles. Havia duas fileiras, cada uma com doze cadeiras. Em um canto, havia um homem parado em uma mesa, segurando papel e lápis.
>
> Escolhi a cadeira perto do corredor. Ninguém me apresentou ao meu novo chefe. Fiquei embaraçado...
>
> Quando as luzes foram acesas de novo, Charlie me perguntou, com um acentuado sotaque londrino:
>
> — Você viu alguma coisa chocante?
>
> — Nada que me lembre.
>
> Charlie se virou para o homem à sua esquerda, que falava com um forte sotaque, muito parecido com o dele. De suas observações, entendi que tinha sido ele quem havia criticado a cena.
>
> Charlie apontou para mim:
>
> — Então, você vê, ele não achou nada errado com isso. Chocou você porque viu coisas demais nela. Mas tenho certeza de que não haverá problemas com o público.
>
> Logicamente, eu não tinha ideia do que eles estavam falando. Depois, fiquei sabendo que a pessoa que tinha criticado Chaplin dissera que o público não ia gostar de a Estátua da Liberdade ser mostrada daquele modo. A cena foi mantida na versão final do

filme, e nunca houve a menor reclamação.[35]

No começo, Robinson ficaria embaraçado pelas idiossincrasias de seu novo chefe... Na mesma noite da projeção, Robinson viu Charlie e Edna em um restaurante e os cumprimentou amigavelmente, só para ser completamente ignorado — para o seu embaraço, já que estivera exatamente se gabando aos companheiros de mesa sobre seu novo e prestigioso trabalho. Dias depois, alguns sindicalistas ingleses foram recebidos no estúdio. Um deles estava assobiando enquanto Charlie tentava trabalhar, ao que Chaplin se virou furiosamente para Robinson, acusando-o de ser ele o assobiador. Mais tarde, Robinson perguntou-lhe se ele realmente achava que era o culpado. Charlie respondeu: "Oh! Claro que não. Mas eu tive que usar esse pequeno truque. Não podia eu mesmo repreender meu convidado; e assim, fiz com que fosse sua responsabilidade!".

Robinson acostumou-se com tais embaraços e, ao mesmo tempo, desenvolveu uma alta consideração pela dedicação de seu empregador:

> Só consegui apreciar, de fato, a energia do homenzinho depois que a cena final de *O imigrante* foi filmada. Então, era uma questão de eliminar milhares de metros de excesso de filme que tinham sido rodados.
>
> *O imigrante* tinha de ser reduzido para uma extensão de 1800 pés, antes de ser entregue aos distribuidores. Mas, veja, ele tinha rodado mais de 40 mil pés de filme! Durante quatro dias e quatro noites, sem qualquer descanso, Chaplin editou o filme. Ele via a mesma cena cinquenta vezes em seguida, cortando quatro polegadas aqui, um pé ali! Um colaborador o ajudava, outro simplesmente observava. Rollie Totheroh, seu operador de câmera, era o assistente, e eu era o "observador".
>
> Quando o filme tinha sido reduzido à extensão necessária, e era totalmente, aprovado por Charlie, os melhores amigos do comediante certamente não o reconheceriam. Sua barba tinha crescido vários centímetros. Seu cabelo estava desgrenhado; ele estava sujo, fatigado, faminto e sem colarinho. Mas o filme estava terminado.[36]

O imigrante foi lançado em 17 de junho. Quatro meses se passariam antes do próximo lançamento de Chaplin — o maior intervalo entre filmes desde o começo de sua carreira fílmica. Depois de completar *O imigrante*, Chaplin e Sydney foram passar um feriado em San Francisco. Em seu retorno, a unidade de filmagem tinha se mudado para a locação na costa de Sierra Madre, onde foi feita a maioria das primeiras duzentas tomadas de *O aventureiro*. A filmagem ali

deve ter se estendido até agosto, pois a imprensa relatou que, em 11 de agosto, Chaplin mergulhou no mar bravio de Topanga Canyon para salvar de afogamento uma menina de sete anos de idade. A criança, Mildred Morrison, filha de um corretor da bolsa de valores, tinha sido arrastada de uma pedra por uma onda, enquanto observava a equipe de Chaplin trabalhando. Houve outra interrupção séria do trabalho uma semana ou mais depois, quando Edna foi admitida no Good Samaritan Hospital por causa de uma doença não especificada.

As cenas filmadas à beira-mar, que seriam usadas na sequência de abertura do filme, tinham um virtuosismo cômico inspirado: uma série de variações complexas e belas enquanto Charlie, em trajes de penitenciário, tentava frustrar a perseguição de uma tropa de guardas da prisão. Depois disso e da recuperação de Edna, Chaplin gastou várias semanas e mais de trezentas cenas em uma sequência de festa em uma rica casa, onde Charlie, agora em um traje elegante de noite, flerta com a filha dos donos da casa, Edna, sob o olhar furioso de seu ciumento pretendente, Eric Campbell. As cenas excluídas que restaram, revelando esforços inúteis de trabalhar a *gag*, envolviam, uma, um dançarino espanhol sedutor; e outra, um radiador fumegante (nenhuma delas permaneceu no filme, exceto como alusões ao filme terminado), e indicam que Chaplin estava para passar por um período de bloqueio criativo. Uma das *gags* dessa sequência tem um interesse particular, pois o próprio Chaplin a analisou detalhadamente em um artigo para a *American Magazine* (a julgar pelo estilo, muito provavelmente transcrito das ideias de Chaplin, por seu amigo Rob Wagner):

> Todos os meus filmes são construídos em torno da ideia de eu me meter em confusão e de, assim, me dar a chance de ser desesperadamente sério em minha tentativa de parecer tão normal quanto um cavalheiro. Por isso, não importa quão desesperada seja a situação, sempre sou sincero quando aperto minha bengala, endireito o chapéu ou arrumo a gravata, mesmo que tenha acabado de aterrissar de cabeça.
>
> Tenho tanta certeza disso que não só tento me meter em situações embaraçosas, mas também envolvo os outros personagens do filme. Sempre que faço isso, miro na economia de recursos. Com isso, quero dizer que, quando um incidente pode conseguir duas grandes risadas distintas, é muito melhor do que dois incidentes individuais. Em *O aventureiro*, consegui isso primeiro, colocando-me em uma varanda, tomando sorvete com uma garota. No chão, diretamente embaixo da varanda, pus uma mulher robusta, digna e bem vestida, sentada à mesa. Então, enquanto estou tomando o

sorvete, cai um pouco da minha colher, escorre pelas minhas calças folgadas e chegando ao pescoço da mulher.

A primeira risada vem do meu embaraço com a situação. A segunda e maior risada vem do sorvete pousando no pescoço da mulher; ela grita e começa a se contorcer. Só foi usado um incidente, mas consegui pôr duas pessoas em apuros, e consegui duas grandes risadas.

Mesmo parecendo simples, esse truque tem dois pontos reais da natureza humana envolvidos. Um é a delicia que uma pessoa comum sente ao ver em apuros a riqueza e o luxo; o outro é a tendência do ser humano de experimentar, em si mesmo, as emoções que vê no palco ou na tela.

Uma das coisas que aprendi rapidamente do trabalho no teatro é que as pessoas, em geral, se satisfazem ao ver o rico levar a pior. A razão para isso, é claro, está no fato de que nove décimos das pessoas do mundo são pobres, e se ressentem secretamente da riqueza desse um décimo.

Se eu tivesse derrubado o sorvete, por exemplo, no pescoço de uma mulher trabalhadora, ao invés de conseguir risadas, eu teria despertado simpatia pela mulher.

Também porque a mulher trabalhadora não tem dignidade para perder, esse ponto não teria sido engraçado. No entanto, na mente do público, derrubar sorvete no pescoço de uma mulher rica apenas dá ao rico o que ele merece.

Ao dizer que os seres humanos experimentam as mesmas emoções que pessoas dos incidentes que elas testemunham, quero dizer que — tomando o sorvete como exemplo —, quando a mulher rica estremece, o público treme com ela. Uma coisa que coloca alguém em uma situação ruim deve sempre ser perfeitamente reconhecível para o público, caso contrário, as pessoas não perceberão. Sabendo que o sorvete é gelado, o público treme de frio. Se for usado algo que o público não reconhece logo de cara, ele não consegue apreciar a questão tão bem. O mesmo fato é a base do lançamento de tortas cremosas nos primórdios do cinema. Todos sabem que aquela torta é cremosa e molenga e conseguem entender como o ator se sentiu quando uma delas aterrissou em sua cara.[37]

Chaplin completou a filmagem do material para a sequência da festa na tomada 550 e dedicou as próximas 150 tomadas a filmar a sequência em que, depois que o seu embuste é descoberto, ele é perseguido em volta da casa pelos

guardas penitenciários e, eventualmente, consegue fugir. A sequência providencia um excitante final apoteótico para o filme. Como em *O imigrante*, Chaplin deixou para o fim a solução do problema de unir as partes distintas do filme — a perseguição da abertura, a fuga de Charlie, o condenado, e a aparição subsequente dele na casa grande, como um impostor. Sua solução era uma sequência em que Charlie, tendo nadado pela costa para a sua segurança, chega a um píer, onde acontece uma catástrofe. A mãe de Edna caiu no mar. Quando Campbell, covardemente, se recusa a resgatá-la, Edna mergulha. Charlie chega a tempo de resgatar Edna e, com menos entusiasmo, a mãe dela. Enquanto isso, Campbell igualmente caiu na água. Porém, quando Charlie, galantemente, o resgata também, ele o empurra de maneira brutal para baixo, na água. Inconsciente, Charlie é pescado de baixo do píer pelo chofer japonês de Edna, que o leva de carro de volta para a casa dela. Charlie acorda na manhã seguinte, em uma cama luxuosa, embora momentaneamente alarmado por estar vestido com pijamas listrados, olhando pelas barras de ferro da armação da cama.

O carro usado na sequência era o próprio Locomobile de Chaplin, e o motorista era Kono. Essa foi a única aparição de Kono na tela. Quando sua esposa viu o filme, ela protestou; trabalhar como chofer era uma coisa, mas bancar o ator era muita humilhação para um japonês de uma família respeitável.

As cenas cortadas de *O aventureiro* fornecem um vislumbre vívido da maneira que, mesmo no *set* de Chaplin, havia perigos imprevistos. Uma *gag* na cena do píer envolvia Campbell, inconsciente, sendo colocado em uma maca, que tem uma de suas pontas apoiada na beirada do píer. Charlie ativamente levanta o outro lado da padiola, sem perceber que está lançando Campbell de volta ao mar. Uma tomada, entretanto, saiu terrivelmente errada, deixando Chaplin e Campbell a rirem descomedidamente. Ao invés de escorregar suavemente para o mar, o barrigudo Campbell ficou firmemente preso na grade do píer.

O aventureiro foi a última aparição na tela de Eric Campbell, que já tinha assegurado seu lugar na história do cinema como o oponente peso-pesado ideal de Chaplin. Durante essa produção, a vida de Campbell foi bem agitada: em 9 de julho, a esposa dele morreu; enquanto viajava para acertar o funeral, o ator e a filha, Una, ficaram feridos em um acidente de carro (Campbell tinha uma fraqueza por carros velozes). Em 1º de agosto (ou por volta de), Carlyle Robinson o apresentou a uma jovem chamada Pearl Gilman, cuja irmã, Mabelle, era uma das garotas do sexteto *Floradora*, casada com um magnata milionário do aço, W. E. Corey. Depois de cinco dias de namoro, Campbell e Pearl se casaram na casa da Srta. Elsie Hardy. O casal planejou passar a lua de mel em Honolulu em dezembro, após o término de *O aventureiro*, mas apenas algumas semanas após o casamento, Pearl estava processando o marido, pedindo pensão alimentícia. Em 20 de dezembro, Campbell estava dirigindo seu carro

acompanhado de duas garotas, supostamente a 60 milhas por hora (96 quilômetros por hora), quando colidiu com outro carro, na esquina da Wilshire Boulevard com a Vermont Avenue; Campbell morreu na hora. Contrariamente ao que dizia sua aparência, esse escocês grande, gentil e pueril tinha somente 37 anos.[38]

Nesse período, temos uma descoberta reveladora sobre a vida pessoal de Charlie, em um artigo que foi distribuído na imprensa na época em que ele estava trabalhando em *O Vagabundo*. O artigo não foi assinado, mas revela um vislumbre consideravelmente privilegiado, e provavelmente foi feito por Terry Ramsaye, em seu papel como chefe de imprensa da Mutual:

> Quais são suas diversões, seus *hobbies,* seus passatempos, quando ele deixa o estúdio? Se você passasse alguma noite pela casa de Chaplin, em Los Angeles, ficaria surpreso ao encontrá-lo tocando, em seu violino, uma seleção de *Carmen* ou de *La Bohème* Não somente Chaplin é um violonista excepcional, mas também compõe. Várias de suas peças já alcançaram a predileção do público amante de música, particularmente, a marcha composta especialmente para uma representação beneficente feita algum tempo atrás, no Hippodrome, na cidade de Nova York.
>
> Fora da tela, Chaplin é um jovem sério, cujo tempo é inteiramente dedicado a buscar melhorar a si mesmo em outros campos. Ele não quer ser o homem engraçado do cinema a vida inteira. Ele quer fazer um nome para si mesmo em algum outro campo que o recompense com tanta fama — e dinheiro — quanto ganhou na tela. Chaplin é, de certo modo, um sonhador.
>
> O comediante da Mutual declarou recentemente: "Nenhum homem ou mulher deveria se satisfazer por ter feito fortuna em uma área em particular. O campo é grande, e há muitas oportunidades por aí para os jovens de hoje. Mas ele deve trabalhar, se pretende chegar ao topo; de outro modo, receio que não haja muita esperança".
>
> O DIA COMEÇA ÀS 6H30
>
> Chaplin é tão ocupado fora do estúdio quanto dentro dele. Ele é o que se poderia classificar como um trabalhador sistemático e uma pessoa sistemática. Seu dia começa, pontualmente, às 6h30, todas as manhãs. E todas as noites, às 10h em ponto, com algumas poucas exceções, ele apaga a luz elétrica e se entrega aos braços de Morfeu.
>
> Embora o salário de Chaplin na Mutual chegue ao montante de 670

mil dólares e sua renda de vários investimentos some outros milhares de dólares por ano, ele não é, de modo algum, o que se pode chamar de gastador. Ele vive bem, mas comedidamente, veste-se bem, possui vários automóveis,[39] emprega um motorista, um criado e vários secretários. Chaplin acredita em [obter] o melhor da vida.

Como dissemos antes, o dia de Chaplin começa às 6h30. Nesse horário, seu criado o acorda. Cinco minutos depois, ele está no banho. Em seguida, ele se coloca nas mãos do barbeiro, senta-se para o café da manhã, passa meia hora lendo os jornais matutinos e, depois — uma visita ao pedicuro!

SEU PRÓPRIO PEDICURO

Geralmente, não é de conhecimento público que Chaplin usava os serviços de um pedicuro. No entanto, isso é um fato. Violinistas, pianistas e outras pessoas com profissões similares têm peritos que cuidam de seus dedos e mãos, então, por que Chaplin não deveria receber os serviços de um pedicuro, para cuidar daqueles pés, que lhe conseguiram um rendimento anual de príncipe?

Terminada essa visita, Chaplin dá uma volta de carro pelo parque de Los Angeles, desde que, logicamente, tenha tempo para isso. Ele chega ao estúdio toda manhã às 10h em ponto. Depois, Chaplin troca ideias com o gerente do estúdio, membros da companhia e outros funcionários e, em seguida, se despe de suas roupas normais para ser maquiado.

UM TRABALHADOR PROLÍFICO

No estúdio, Chaplin é um trabalhador prolífico, pois ele tanto dirige como atua. Cada cenário, independente de seu tamanho, é montado sob sua supervisão pessoal. Ele é um perito em efeitos de iluminação e verifica para que tudo a esse respeito esteja em ordem antes de começar a trabalhar. Depois de completada essa etapa, ele reúne a companhia, ensaia as cenas que serão feitas e, então, torna-se o jovem mais ocupado que se possa imaginar.

O dia de Chaplin no estúdio compreende algo em torno de oito ou dez horas de trabalho, dependendo da importância da produção em que ele está trabalhando. Em muitos aspectos, Chaplin é um chefe duro. Ele acredita muito em detalhes e faz uma verificação para que todos e cada membro da sua companhia, incluindo ele mesmo, façam suas tarefas, e as façam bem.

O dia dele no estúdio, geralmente, termina às 16h em ponto. Meia

hora depois, ele já está novamente vestindo suas roupas comuns. Mas isso não significa que ele saia correndo do estúdio em busca de alguma diversão. Longe disso. Quando o dia se encerra, no que tange ao trabalho, Chaplin entra em um pequeno escritório privado e prepara o cronograma do dia seguinte.

Então, ele sai para uma viagem rápida de carro, geralmente, com seu gerente de estúdio ou alguma outra pessoa íntima, e vai até o Los Angeles Athletic Club, onde mora quando está em Los Angeles. Até a hora do jantar, Chaplin passeia pelos corredores, conversa com amigos ou lê os jornais da tarde. Depois do jantar, vai imediatamente para seu quarto, onde veste sua roupa de "ginástica" e se retira para o ginásio do clube. Ali, ele passa uma hora toda noite, ocupando-se com boxe, luta romana, aparelhos de musculação e saco de pancadas, seguidos de um mergulho na piscina.

CENTENAS DE CARTAS

Depois disso, a menos que tenha algum compromisso para passar a noite com os amigos, em um cinema, Chaplin fica em sua suíte, responde à enorme correspondência que recebe todos os dias, de admiradores em cada canto do universo. Chaplin não presta muita atenção aos negócios, pois a maior parte deles é dirigida por um de seus secretários, cujos deveres não consistem em outra coisa. Embora as cartas às vezes cheguem às centenas, Chaplin responde todo dia ao maior número possível delas.

Uma carta de um garoto da distante Austrália ou de uma garotinha da igualmente distante Escócia recebe tanta atenção quanto seu representante de Nova York. Se o remetente pede sua fotografia, Chaplin invariavelmente a manda.[40]

Chaplin devota quase duas horas todas as noites para a sua correspondência e assuntos de negócios dos quais deve cuidar pessoalmente, além daqueles que são geridos por seus secretários. Às 10h ele está pronto para deitar-se. O criado prepara seu banho e, depois de uma ducha fria, Chaplin se mete entre os lençóis. Em alguns minutos, ele já está dormindo.

DIVERTIMENTOS AO AR LIVRE

Chaplin não fuma nem bebe. Para ser exato, ele só fumou uma vez em sua vida. E nunca mais quis fazer outra tentativa.

O comediante é um perito em jogos de tênis e um dançarino muito talentoso.

Recentemente, ele se interessou pelo golfe, e está aprendendo os pontos intrincados do jogo. Os carros são um de seus passatempos, mas ele prefere deixar o motorista dirigir. Chaplin não acredita em velocidade — enquanto estiver dirigindo, claro —, preferindo andar a uma velocidade baixa, sorvendo grandes quantidades de ar fresco. Quando a ocasião permite, gosta muito de "roubar" uma hora e ir andar sozinho no parque.

Como todo jovem viril, Chaplin se delicia com as mais recentes narrativas ligeiras. Ele não é o que se pode chamar de um leitor assíduo, preferindo ler vagarosa e cuidadosamente. Leu Shakespeare do começo ao fim, e está familiarizado com George Elliot e outros escritores notáveis, e é persistente com a poesia.

Seu principal passatempo, todavia, é o violino. Cada momento de folga do estúdio é devotado ao instrumento. Ele não toca seguindo uma partitura, com algumas poucas exceções. Pode tocar de ouvido seleções de óperas populares, se estiver com vontade, pode repetir de memória a famosa dança irlandesa ou alguma seleção de *negro [spirituals]* com a facilidade de um artista de *vaudeville*.

Chaplin admite que, como violinista, ele não é nenhum Kubelik ou Elman, mas espera, mesmo assim, tocar em concertos em algum dia não muito distante.

Os comentários sobre os hábitos de dormir de Chaplin não combinam com os relatos que dizem que, nesse período, ele tinha a tendência de sofrer de insônia. Na época em que começou a filmar para a Mutual, ele já tinha instalado um ditafone ao lado de sua cama no Athletic Club, para o caso de ter alguma inspiração repentina durante a noite. E parece ter mantido o ditafone por muitos anos.

A delicadeza de omitir qualquer menção à atriz principal de Chaplin se originou do departamento de publicidade da Mutual. Durante os anos em que ficou na Mutual, o relacionamento com Edna foi conduzido com a máxima discrição. Enquanto Chaplin vivia no Athletic Club, Edna ficava no Engstrom Hotel. Eles eram vistos jantando juntos muitas noites, e muitas manhãs Chaplin passava no hotel dela e a levava para o estúdio. A relação com Edna foi a mais feliz de sua mocidade. Embora ela fosse mais nova, fornecia uma presença protetora, maternal e encorajadora. Anos depois, ele se lembrava com afeto de como, quando ele estava para entrar em cena, ela lhe dizia: "Vá em frente. Seja encantador". Parte por causa da sua total confiança na devoção de Edna, parte por causa da necessidade constante de testá-la, Chaplin, geralmente, a tratava de modo desatencioso. Mais tarde, ele contou a um amigo que ela só se revoltou uma vez, mas que a ocasião fora aterradora. Ele tinha sido descortês de algum

modo com ela no *set*, e ela, subitamente, voou em cima dele com tamanha fúria que ele fugiu, escondendo-se e se trancando no seu camarim. Só depois de algum tempo ele saiu de lá e foi pedir desculpas no camarim dela. Ela já tinha esquecido e só riu.

Durante esse período, Chaplin ainda ia assistir às lutas de boxe e aos jogos com Totheroh, Bergman e outros camaradas do estúdio. Contando a excitação da multidão na luta entre Little Eddie Miller e Young Kitchell, no Jack Doyle's, em 19 de novembro de 1916, um jornal observou: "Até mesmo Charlie Chaplin se levantou da sua cadeira e advertiu os lutadores para 'chegarem a um acordo'".

Em março de 1917, ele também participou de um jogo memorável no *Washington Park*, em Los Angeles, entre o *Tragics* e o *Comics*. O *Tragics* era formado por Wallace Reid, William Desmond, George Walsh, "Gene" (Eugene) Pallette, Antonio Moreno, Franklyn Farnum, Jack Pickford, Hobart Bosworth e George Behan. O time do *Comics* era composto por Chaplin, Eric Campbell, Charlie Murray, Slim Summerville, Bobby Dunn, Hank Mann, Lonesome Luke (mais conhecido, anos depois, como Harold Lloyd), Ben Turpin e Chester Conklin. Os árbitros eram dois famosos esportistas da época, o piloto de corrida Barney Oldfield e o boxeador James J. Jeffries.

A mídia que Chaplin tinha dominado naquele tempo ainda era considerada como uma coisa bastante comum e das classes mais baixas. É verdade que alguns poucos filmes europeus, como *La Reine Elisabeth*, com Bernhardt, *Cabiria* e *Quo vadis* e, mais recentemente, o épico *O Nascimento de uma nação*, de D.W. Griffith, e *Intolerance*, tinham chamado a atenção de um público mais sério para o cinema, mas a comédia ainda era coisa para o povo. Em 6 de maio de 1916, entretanto, a *Harper's Weekly* publicou um artigo que teria uma influência bem além da esperada. Chamava-se "A Arte de Charles Chaplin" e foi escrito por uma das mais ilustres atrizes teatrais da época, Minnie Maddern Fiske:

> Vários norte-americanos ficarão surpresos em saber que um número cada vez maior de indivíduos artísticos e educados considera o jovem bufão inglês, Charles Chaplin, como um artista extraordinário, bem como um gênio cômico. A esses americanos pode-se somente sussurrar que é perigoso condenar uma grande figura nacional irrefletidamente. Primeiro, vamos reconhecer que, aos 26 anos de idade, Charles Chaplin (um garoto com um rosto sério e pensativo) fez o mundo inteiro rir. Isso prova que seu trabalho possui uma qualidade mais vital que o simples *clown*. Sem dúvida, antes de ele entrar em cena, havia muitos "comediantes" que se expressavam com palhaçadas e caretas grotescas. Porém, haveria dentre eles alguém que, aos 26 anos, inscreveu seu nome no idioma de quase todos os países e cuja figura de calças folgadas

> se tornou universal? A esta autora, Charles Chaplin parece um grande artista cômico, possuindo poderes inspiradores e uma técnica tão inabalável quanto a de Réjane.[26] Se dizer isso for uma traição à Arte, então, deixe os exaltados que permitem que a cultura seja definida somente por seus próprios termos aproveitarem.
>
> Independentemente dos críticos qualificados, muitas pessoas previdentes estão começando a analisar as atuações de Charlie com um desejo sério de descobrir o seu segredo para produzir divertimento tão irresistível a partir de material mais ou menos sem valor. Eles procuram a qualidade indefinível que eleva a emoção das farsas, geralmente sem sentido, em que ele toma parte. O crítico sabe seu segredo; é o velho e conhecido segredo da imaginação inesgotável, governada pela precisão infalível de uma técnica perfeita.
>
> Chaplin é vulgar. No momento atual de sua carreira ele é francamente um bufão, e ser um bufão é, e sempre será, matizado pela vulgaridade. A comédia rasgada nunca foi, durante a sua história, capaz de se manter inteiramente livre da vulgaridade. Há vulgaridade nas comédias de Aristófanes e nas de Plauto e Terêncio, e nos elisabetanos, sem excluir Shakespeare. Rabelais era vulgar, Fielding, Smollett e Swift eram vulgares. Entre os grandes comediantes, há uma vulgaridade sem fim. A vulgaridade e a arte honrada podem coexistir[...]

A Srta. Fiske voltou ao assunto da arte de Chaplin alguns meses depois, quando repreendeu um crítico dramático por falar com desprezo do comediante. Não tão conhecida quanto o ensaio anterior, sua carta não é menos eloquente:

> Até ter lido seu artigo no jornal de domingo, eu não tinha conhecimento da existência de alguém que não gostasse da arte de Charlie Chaplin. Sua desvalorização efêmera é difícil de ser respondida devido à falta de clareza. E, logicamente, percebo o absurdo de pegar porretes para defender um artista cujo nome e afetação são conhecidos, e cuja arte é apreciada por pessoas de todas as nações em que são exibidos filmes. Se for verdade que o teste da grandeza de um artista é a extensão de seu apelo humano, então, Charlie Chaplin deve ter direito a um lugar entre os mais notáveis de todos os artistas vivos. Quase não há precedentes no fato de um comediante causar simpatia nos amplamente diferentes sensos de humor das raças anglo-saxã, latina, teutônica,

eslava e mongol.

Como todos os verdadeiros artistas, ele é um mestre da luz e da sombra, da folia e do *pathos*, dos sorrisos e das lágrimas. O modo como ele aborda o objeto de suas afeições, percebendo a futilidade de sua devoção, é muito patético. Lembra-me de um vira-lata que, meio ousadamente, meio acanhadamente, lambe a mão de alguém, esperando um carinho, mas receando um chute. Não obstante, Charlie Chaplin é uma filosofia corajosa, audaz, pois não importa quais vicissitudes possam lhe acontecer, ele dá de ombros e anda bravamente rumo ao futuro, ignorando seus problemas do passado. Certamente, ele serve a uma causa nobre, que torna o mundo mais brilhante e prega o otimismo, e eu sou uma unidade de uma vasta multidão grata por Charlie Chaplin.

Concluindo, deixe-me implorar que você recupere a apreciação do público que vai ao teatro, o qual eu suponho que você gostava antes da publicação do artigo do último domingo. Eu sugeriria, como um passo preliminar, uma rápida visita ao cinema mais próximo onde estiver sendo exibido um filme de Chaplin; pois, obviamente, você ainda não o assistiu! [41]

Logo depois da Srta. Fiske, veio o dramaturgo Harvey O'Higgins, com um artigo publicado no *The New Republic*, em 3 de fevereiro de 1917, também intitulado "A Arte de Charles Chaplin". O'Higgins comparou Chaplin a um grande, embora pouco conhecido, palhaço do circo, Silvers, um comediante de "penetrante imaginação":

> Ele via o cordão do sapato como uma minhoca ou um fio de espaguete, e o via e se relacionava com ele de modo tão convincente que fazia você enxergar o mesmo. Chaplin realiza o mesmo milagre com a bengala dançarina. Ele a vê — afrontosamente — como um palito de dente, mas a usa exatamente como você vê o palito de dentes sendo usado no balcão do almoço, olhando para ela com um ar de triste saciedade, um olhar parado, do qual toda a inteligência foi retirada, a fim de dar lugar ao processo digestivo — de forma absurda, mas com um realismo impecável. Ou então, ele é um atendente em uma casa de penhores, e um homem traz um despertador para pôr no prego. Chaplin tem de decidir quanto vale o objeto. Ele primeiro o vê como um paciente que deve ser examinado para um diagnóstico. Dá pancadinhas no objeto, põe a orelha, ausculta sua batida cardíaca com um estetoscópio e, enquanto ouve, coloca uma lente

> de aumento de médico, parecendo inescrutável e profissionalmente sábio e seguro de si. Ele começa, então, a operar o despertador — com um abridor de lata. Imediatamente, o relógio se transforma em uma lata redonda cujo conteúdo está sob suspeita. Ele abre a aba superior, vira-a para trás, cuidadosamente, com o polegar, inspeciona com atenção o conteúdo e, depois, cautelosamente, aproxima o nariz da lata, cheirando o conteúdo, com uma expressão melancólica de uma dona de casa experiente que desconfia de enlatados. A imaginação é precisa. A atuação é contida e naturalista. O resultado é muito divertido.
> E não acredito que tal representação seja uma questão de meios não refinados e simples. É tão sutil em sua naturalidade como as nuanças da modulação em um discurso realmente trágico.

O'Higgins conclui:

> Chaplin está em um estágio em que a comédia pastelão, "a correria enlouquecida", o martelo de borracha e a algazarra são aceitos como ingredientes necessários da comédia, e esses mesmos elementos combatem as melhores qualidades de sua arte, até mesmo sobrepujando-as. Em sua farsa burlesca de *Carmen*, ele comete suicídio com uma adaga articulada, e o momento de sua morte é tão trágico como qualquer momento de Bernhardt. Seu trabalho se torna mais e mais delicado e acabado conforme o meio como sua reprodução se desenvolveu, para incorporar um trabalho delicado e acabado. Não há dúvidas de que, conforme a Srta. Fiske disse, ele é um grande artista. E ele é uma grande lição e um encorajamento para qualquer um que ame a Arte ou que a exercite. Ele é um exemplo de como o melhor pode ser o mais bem-sucedido, de como um talento real pode triunfar sobre as mais aterrorizantes limitações impostas à sua expressão e de como a visão popular pode reconhecer tal talento sem o auxílio das autoridades culturais, a despeito de seus anátemas.

Chaplin se tornou e permaneceria um nome entre a *intelligentsia*. Edwin Stone, crítico de música do *Los Angeles Times*, fazendo uma resenha do *L'Apprenti Sorcier [O aprendiz de feiticeiro]*, de Dukas, fez uma comparação com Chaplin, do mesmo modo que Heywood Broun tinha feito em uma resenha da produção *Gammer Gurton's Needle*, no *New York Tribune*. Robert Benchley, naquela época, já um consagrado jornalista de agências de notícias, dedicou uma coluna jocosa à comparação de Chaplin com Falstaff. Em um artigo no *Kansas City Star*, cujo

título era "Você pegou Chaplinite? — Kansas City à beira de mania cinematográfica epidêmica", um escritor fez uma tentativa séria de analisar a atração que Chaplin exercia:

> Como pode um comediante, cuja obra pertence ao gênero da mais selvagem comédia pastelão, obter tamanha aceitação? Como pode um ator de cinema, sem o auxílio do bem mais precioso — as falas divertidas — conseguir deixar seu público à beira da histeria e atrair aos cinemas pessoas que de outro modo não iriam assistir a outros filmes? Por que Charlie Chaplin é tão engraçado para a vasta maioria do público?
>
> Para responder a essas perguntas, em primeiro lugar, devemos lembrar que ele é um mestre da pantomima. Raramente, se alguma vez o fez, ele pronunciou uma palavra em filme. Emoções, sentimentos e falas são expressos pelo seu poder universal da expressão facial e corporal. Seus pés são o mais eloquente de tudo isso.
>
> Além disso, ele usa cada truque de *clown* conhecido. Cada invenção dos homens engraçados do picadeiro, desde o início dos circos, é usada por Chaplin, em um momento ou em outro, nas telas. Isso, aliado à agilidade de um acrobata, é outra grande ajuda para a sua arte de provocar o riso.
>
> Outra razão pode ser psicológica. Chaplin é um camarada tão indiferente, despreocupado. Suas ações são do mesmo tipo, talvez, que fazem o leitor estimar D'Artagnan e seus amigos mosqueteiros, que fazem com que as histórias de heróis fanfarrões façam o sangue ferver; e que atiçam a imaginação e a simpatia desde que cavaleiros errantes saíram em busca de aventuras levando lanças, em vez de bengalas de bambu, e capacetes emplumados, em vez de um chapéu-coco gasto.

Os comentaristas da época não eram unânimes no entusiasmo. A *Yale Magazine* estava inclinada a culpar Chaplin pela escassez de bons homens no campo dos desportos. "É na classe mais abastada que a queda começa a acontecer, e estudantes equipados para competições sérias para os times universitários são, muitas vezes, seduzidos pelo crescente esporte interno, o cinema. Nós os encontramos se demorando com o Sr. Chaplin em *Rua da paz*". A Srta. Lillian W. Betts, secretária executiva do Comitê de Parques e Diversões do Brooklyn, foi além, quando disse aos membros da Aliança Feminina da Fourth Unitarian Church, em Beverley Road, na East 19th Street, que Charlie Chaplin era uma "ameaça moral". "O dele é o tipo baixo de humor que só apela para o

tipo mais baixo de intelecto. Não posso entender como qualquer residente de Flatbush pode assistir aos seus filmes". (A Srta. Betts estava, à época, em uma cruzada por uma piscina municipal em Flatbush, "não só por causa da saúde daqueles que precisam se banhar, mas pela saúde dos que devem, necessariamente, entrar em contato com eles de vez em quando".)

Os esforços de tais zelotes não conseguiram deter a propagação da febre Chaplin. Os bailes à fantasia estavam muito na moda em 1917, mas os escritores de revistas reclamavam constantemente que tais bailes eram arruinados, porque a maioria das garotas ia vestida de Annette Kellerman, a estrela nadadora, e nove em dez homens iam vestidos de Chaplin. Em fevereiro de 1917, a fantasia de Chaplin foi usada como disfarce por um assaltante armado, em Cincinnati.[42] Aproximadamente na mesma época, a Boston Society for Psychical Research estava investigando "certos fenômenos relacionados à exibição simultânea do Sr. Charles Chaplin em mais de oitocentos grandes hotéis dos Estados Unidos". Esse surpreendente fenômeno psicopatológico foi supostamente observado em 12 de novembro de 1916, por todo o país, desde o Atlântico até o Pacífico, e da fronteira canadense ao Golfo. O Professor Bamfylde More Carew, membro da sociedade e autor de um ensaio sobre o fenômeno, indicou que Chaplin, com seu "tipo singular de humor", tinha se tornado uma obsessão americana e que, entre as mentes jovens e ativas do território, Chaplin era constantemente objeto de pensamento recorrente — de fato:

> A influência de estímulos registrados em grande escala salta claramente aos olhos em mapas da sociedade que foram aperfeiçoados a partir de mapas locais, submetidos a partir de localidades muito distantes entre si.
>
> Consideramos, fora de qualquer possibilidade, que existisse na data mencionada, 12 de novembro, por alguma razão inexplicável, um impulso Chaplin que tenha se estendido por todo o continente. O Sr. Charles Chaplin foi exibido em mais de oitocentos dos principais hotéis, na mesma hora. Em centenas de cidades menores, as pessoas estavam esperando em estações de trem para vê-lo desembarcar de trens dos quais ele, supostamente, viria.
>
> Não há razão para duvidar da correção da prova científica, que a reiteração constante de um certo fato ou ideia pode ou irá precipitar precisamente tal fenômeno como esse, que resultou de uma vasta exibição dos absurdos de Chaplin nos cinemas — um impulso mental súbito simultaneamente manifestado em, praticamente, toda a extensão do território nacional. Por isso, é importante, embora o incidente em si mesmo pareça trivial, estabelecer a exata extensão da onda Chaplin, conquanto que possa

ser rastreada, *colóquio local* [*sic*].[43]

Temos dois vislumbres reveladores de como o público da época recebia os filmes de Chaplin. No Natal de 1916, uma experiência inédita foi realizada na Prisão Estadual de New Jersey. Um filme — inevitavelmente uma comédia de Chaplin — foi exibido a 1200 prisioneiros na capela da prisão.

> Obviamente, havia alguns dentre aqueles que tinham chegado mais recentemente à prisão e que conheciam ou já estavam familiarizados com Charlie e suas ações; e também havia aqueles que o conheciam só pela reputação. Havia um grande número, no entanto, para quem ele era um personagem inteiramente estranho e, para esses, o filme proporcionou um grau maior de prazer.
> É duvidoso se alguma vez, na história da instituição, houve uma liberação de folia em doses tão altas dentro dos seus muros austeros. Homens, cujas faces tinham se tornado duras e calejadas devido ao contato constante com as piores fases da vida, soltaram-se em risos quando Charlie e seus pés de 1 milhão de dólares com seu chapéu e bengala engraçados entraram, vagarosamente, nos campos de visão deles, e não fizeram nenhum esforço para subjugar sua alegria[...][44]

O *Memphis Tennessee Appeal* (de 17 de junho de 1917) reportou:

> O menino ou menina que não escolheu seu favorito do mundo do cinema perdeu para sempre a estima de seus amigos. Mary Pickford e Charlie Chaplin são companheiros domésticos. Os meninos falam com Charlie como se fossem camaradas de armas há muitos anos. É interessante ouvir as conversas que são mantidas com Charlie nos pequenos cinemas suburbanos. Os meninos o chamam e falam da sua aprovação sobre certas coisas que ele fez, e sobre sua desaprovação sobre o que ele não fez. Eles lhe desejam boa noite como se Chaplin estivesse ali presente. Seu corpo astral faz o mesmo trabalho na tela que se espera que o corpo físico e a personalidade façam.

Há uma evidência mais concreta do apelo único de Chaplin no *Photoplay News*, de 3 de março de 1917: vários gerentes de cinemas relataram que, após três semanas de exibição das comédias de Chaplin, foi necessário apertar os parafusos das cadeiras, pois o público riu tanto que a vibração tinha soltado os parafusos.

Um tipo mais enfadonho de elogio foi o surgimento de imitadores de Chaplin, incluindo até mesmo um antigo colega da companhia Karno, Stan Jefferson (mais tarde Stan Laurel), que estava excursionando nos circuitos de *vaudeville* com um número chamado "*O Trio Keystone*", no qual ele imitava Chaplin enquanto outros dois antigos atores da Keystone imitavam Mabel Normand e Chester Conklin. A imitação nos filmes, no entanto, era mais danosa. O mais persistente imitador de Chaplin foi o russo Billy West (1893-1975), cujo nome real era Roy Weissberg. Ele fez 51 filmes de um e de dois rolos (curtas-metragens) com uma qualidade bastante razoável, entre 1917-1918. Dizia-se que a dedicação de West à sua imitação incluía dormir com *bobs* nos cabelos e imitar a técnica de Chaplin de tocar violino com a mão esquerda. Os atores secundários nos filmes de West incluíam colaboradores como Charley Chase e Leo White, enquanto Oliver Hardy fazia o necessário papel "pesado", equivalente ao de Eric Campbell.

Billy Ritchie (1874-1921) era um antigo colega da Karno que tinha feito, originalmente, o papel do bêbado em *Mumming Birds*, em 1903. Chegando à América em 1905, ele continuou a se especializar em papéis cômicos de bêbado, e teve uma bem-sucedida carreira teatral por oito anos. Em julho de 1914, teve a má sorte de topar com um antigo inimigo de Chaplin da época da Keystone, Henry Lehrman, que tinha acabado de se separar da companhia de Sennett para criar a L-Ko Motion Picture Company. Lehrman contratou Ritchie como comediante principal e o convenceu a adotar um personagem que, embora não seja uma imitação exata de Chaplin, era inegavelmente chaplinesco. Ritchie defendeu seu direito prévio ao personagem; uma carta de seus advogados, datada de 2 de janeiro de 1915, declara: "Ritchie, em sua declaração, diz que ele usou primeiro a atual maquiagem (sobre a qual ele afirma: 'fui em quem criei, e também criei esse tipo de comédia'), em 1887".[45]

A associação com Lehrman, certamente, foi infeliz. Duas vezes Ritchie foi ferido gravemente enquanto trabalhava nas instalações da K-Lo (na segunda vez, ele foi atacado por um avestruz) e, como consequência disso, morreu em 1921. Ele tinha confiado seus assuntos financeiros a Lehrman, e tinha dito à sua viúva, Winifred, e à jovem filha, Wyn, que elas receberiam cuidados quando ele morresse. Na verdade, elas ficaram sem um tostão. Chaplin parece não ter guardado ressentimento duradouro contra Ritchie, como tinha tido contra seus outros imitadores, e as dependentes do comediante encontraram, em Alfred Reeves, um amigo prestativo. Reeves, na época da morte de Ritchie, era gerente geral de Chaplin. Winifred Ritchie sustentou-se com sua habilidade de fazer fantasias, e trabalhava de vez em quando para o estúdio de Chaplin.

Em novembro de 1917, Chaplin se viu obrigado a abrir processos contra vários de seus imitadores. Seu processo foi descrito como "a maior limpeza já feita nos círculos do cinema". Ele entrou com mandado de segurança permanente contra

imitações de Chaplin, a proibição de filmes nos quais ele, supostamente, aparecia e danos morais no montante de 250 mil dólares contra a Otis Lithograph Company, a The Motion Picture Film Company, a Big A Film Company e contra vários indivíduos. Outra ação contra a F. F. F. Amusement Corporation pedia a proibição de um filme chamado *The Fall of the Rummy-Nuffs*. Um terceiro processo foi dirigido contra a New Apolo Feature Film Company e pedia que eles fossem impedidos de lançar *Charlie in a Harem* e *Charlie Chaplin in a Son of the Gods*. Os três mandados de segurança foram aceitos.

> Os gerentes de Chaplin descobriram uma nova maneira de assegurar a autenticidade de seus filmes. Ele seria o primeiro artista do cinema a assinar suas obras, e sua assinatura apareceria no começo de cada filme.
> Se Chaplin conseguir receber os danos morais, e ele certamente parece tê-los merecido, isso será uma coisa muito boa para a indústria do cinema. Pois, qual é o incentivo a um ator para trabalhar e criar um tipo, se imitadores podem esperar até que o tipo seja aperfeiçoado para então se apropriarem dele?[46]

Enquanto Charlie ainda estava na Mutual, aconteceu um lembrete assustador de sua infância. No outono de 1917, Edna recebeu uma carta do filho de Hannah e Leo Dryden, há muito tempo perdido:

> Royal Opera House
> Bombaim, Índia
>
> 8 de setembro de 1917.
>
> Prezada Srta. Purviance,
> Por favor, perdoe a liberdade que tomo em escrever-lhe, mas estou enviando essa carta na esperança de que possa me ajudar em minhas até agora infrutíferas tentativas de obter reconhecimento de meu meio-irmão, Charles Chaplin, para cuja companhia acredito que a senhorita trabalhe como atriz principal. Não ponha esta carta de lado, leia cada palavra muito atentamente e preste atenção à minha história, que vou contar-lhe tão resumidamente quanto possível.
> Meu pai era Leo Dryden, o famoso astro do teatro de variedades inglês. Eu vim para a Índia em janeiro de 1912 com a companhia dele de *vaudeville*, e quando ele voltou para a Inglaterra, eu fiquei na Índia e, desde então, tenho viajado com várias companhias

teatrais, em Burma, China, Japão, Strait Settlements, Ilhas Filipinas, Federated Malay States etc. Atualmente, sou o comediante principal da Charles Howitt and A. Phillips Dramatic and Comedy Repertoire Company, posição que ocupei nos últimos três anos, ou por volta disso. Quando a companhia estava em Cingapura (Straits Settlements), em setembro de 1915, ou seja, dois anos atrás, tive notícias de meu pai desde que ele voltara da Índia para a Inglaterra, e em sua carta ele mencionava que meu meio-irmão, Charlie Chaplin, tinha feito fama no cinema na América. Bem, a senhorita pode imaginar minha surpresa quando li isso, pois meu pai sempre manteve segredo sobre os assuntos relacionados ao meu nascimento, e sempre se esquivou de minhas perguntas a esse respeito, que eu fiz quando era menino. Imediatamente, escrevi para meu pai e lhe pedi mais detalhes sobre meu nascimento e sobre minha relação com Charlie Chaplin, ao que ele me respondeu em uma carta, que recebi em Calcutá, alguns meses depois. Ele explicou que minha mãe era uma tal Lily Harley, uma mímica do teatro de variedades da época dele, com quem ele tinha vivido como marido e mulher e de quem eu havia nascido, um filho ilegítimo! Ele me disse que ela tinha sido esposa de Charles Chaplin (pai), pai do Charlie Chaplin atual, e que ela tinha vivido antes com outro homem, um certo Sidney Hawke, que era o pai de seu outro filho, o mais velho, que hoje se chama Sid Chaplin! Desse modo, a senhorita vê, Srta. Purviance, Charlie Chaplin é o único filho legítimo de minha mãe, e Sid e eu mesmo somos ambos ilegítimos. Eu corroborei tudo isso com minhas tias Jessie, Ada e Louie, e com meu avô, que ainda está vivo. Todos eles se lembravam de minha mãe, de Charlie e de Sid. Então, veja, eu não sou um impostor, Srta. Purviance.

Ao receber a carta de meu pai, escrevi uma longa e agradável carta a Charlie (ele estava com a companhia Essanay em Chicago, naquela época), e lhe enviei a minha fotografia. Contei-lhe tudo sobre mim e o que eu estava fazendo na Índia e no Extremo Oriente, e o parabenizei pelo seu grande sucesso na América. Disse-lhe que não era minha culpa por não tê-lo reconhecido anos atrás quando ele era um comediante mal pago na companhia de Fred Karno, na Inglaterra, pois eu sempre fui mantido na ignorância sobre as circunstancias de meu nascimento, e esperava que ele ficasse feliz em saber notícias de mim. Porém, imagine minha surpresa quando não recebi resposta de Charlie. Eu escrevi de novo, e de novo, e de novo, de vários lugares no

Extremo Oriente onde a companhia estava excursionando, mas, mesmo assim, não consegui receber nenhum reconhecimento da parte dele. Então, escrevi a Sid e lhe disse que explicasse a Charlie o que eu já tinha explicado várias vezes, e que não era minha culpa que não o tivesse reconhecido nos tempos idos, e que eu não estava escrevendo agora porque ele tinha feito sucesso e porque quisesse seu dinheiro, mas porque eu queria sua AMIZADE e interesse fraternal em meu trabalho. Sid também não respondeu! Isso era curioso, porque um amigo em Londres tinha me dito que, quando Sid estava atuando no Empress Theatre, em Brixton, Londres, em uma das empresas de Karno, ele tinha perguntado especificamente de mim, querendo saber onde eu estava.

Assim, Srta. Purviance, essa ridícula farsa tem se arrastado por dois longos anos! Nem Charlie nem Sid me reconheceram como sua carne e sangue! Para Charlie pode haver uma desculpa, pois LEGALMENTE eu não tenho nenhuma relação com ele, exceto ser seu meio-irmão ilegítimo. Mas estou surpreso com a conduta de Sid, pois ele ESTÁ NA MESMA POSIÇÃO QUE EU EM RELAÇÃO A CHARLIE! Se Charlie considerou adequado reconhecer publicamente Sid não só como seu meio-irmão, mas como IRMÃO, e permitir que ele também use seu nome, então, certamente ele pode, pelo menos, me RECONHECER, seu outro meio-irmão? Eu não quero dinheiro, eu só quero sua amizade, interesse e encorajamento fraternal. Certamente, não estou pedindo muito.

Assim, Srta. Purviance, estou pedindo que interceda com Charlie em meu nome e me avise o que ele disse. Estou certo de que agi de maneira perfeitamente honrada e correta em todos os meus procedimentos, e só estou pedindo um pouco de tratamento cortês. Estou incluindo algumas fotografias minhas imitando Charlie, nas quais poderá ver a admirável semelhança familiar, embora, em relação ao meu nariz, que é mais comprido que o de Charlie, eu pareça mais com as feições de Sid, apesar de não ser tão robusto, pois imagino que ele seja robusto por alguns de seus filmes da Keystone que vi. Também mando algumas fotografias particulares, as quais espero que aceite com meus cumprimentos e cordiais saudações. A senhorita perceberá que nós três temos bons dentes, embora os de Charlie sejam melhores que os de Sid e que os meus.

Comemorei meu 25º aniversario no mês passado (31 de agosto – o último dia) e comecei a me sentir bem velho e responsável. Tenho

a mesma disposição que meu pai, sou muito ambicioso e determinado e, assim como ele, fiz algum nome no mundo do teatro na Índia e no Oriente, inteiramente por méritos próprios. Meu pai não tinha vergonha de admitir que começou como cantor de rua e que teve de abrir seu caminho para o topo. É claro que ele está com uma idade avançada agora (lá pelos 54 anos, mais ou menos) e não pode exigir o alto pagamento a que estava acostumado. Sem dúvida, a senhorita deve ter ouvido alguma de suas famosas canções: *The Miner's Dream of Home*, que todos os britânicos cantam na Véspera de Ano Novo, em todo o mundo, onde a língua inglesa é falada: a resposta da Índia: Bravo!; *Dublin Fusiliers* (escrita na época da Guerra dos Bôers); *Josephine* (escrita para a famosa peça *A Royal Divorce*), *The Skipper's Daughter*; *Mercia* (escrita para a famosa peça *The Sign of the Cross*); e muitas outras, a maioria escrita e composta por ele.

Bem, Srta. Purviance, não vou aborrecê-la mais com minha carta, porém, coloco-me totalmente em suas mãos. Por favor, faça o melhor que puder por mim em sua conversa com Charlie. Explique-lhe as coisas que expliquei aqui para a Srta. E depois me escreva contando o que ele tem a dizer sobre o assunto.

Confiando em ser favorecido por sua amizade,
Acredite em mim,
Muito sinceramente,
Wheeler Dryden
(Filho do famoso Leo Dryden e meio-irmão de Charlie Chaplin).

P. S.: Envie sua resposta para: Aos cuidados de Thos. Cook & Son, Calcutá, Índia. Ela será redirecionada para mim, onde quer que eu esteja à época.[47]

É improvável que a gentil e generosa Edna tenha deixado de responder a um apelo tão emocionado. Certamente, Chaplin e Sydney, eventualmente, reconheceram seu meio-irmão há muito tempo perdido. Em meados dos anos 1920, Wheeler Dryden visitou Hollywood e se reuniu com sua mãe, de quem fora arrebatado mais de trinta anos antes, e que, a essa altura, tinha sido instalada na Califórnia. Depois, ele ajudou Sydney em um malogrado projeto de estabelecer uma companhia de produção na Inglaterra. Em 1939, tornou-se membro regular da equipe do estúdio de Chaplin, onde permaneceu até que Chaplin deixasse os Estados Unidos definitivamente.

Foi por volta dessa época que Chaplin e Edna começaram a se afastar. Eles

eram tão próximos e dependentes um do outro que é difícil ver o que pode ter feito Edna, aparentemente tão leal e amorosa, ser infiel. Talvez ela tenha, como outras depois dela o fizeram, finalmente sucumbido ao ciúme de seu rival mais insuperável, a paixão que governava a vida de Charlie — o seu trabalho — e talvez quisesse ir à desforra? Pensando no assunto em sua autobiografia, aproximadamente meio século depois dos acontecimentos, Chaplin se recordava: "Eu me culpei porque, às vezes, a negligenciava".

A autobiografia deixa claro que ele ficou sentido com o rompimento e que havia uma esperança aflita de reconciliação — possibilidade difícil, dada sua necessidade de amor exclusivo e completo. Mesmo assim, ele ainda pôde ver um elemento cômico nas circunstâncias que cercaram sua descoberta da infidelidade de Edna. Em 1917, eles começaram a frequentar mais a vida social de Hollywood, com os inevitáveis jantares e festas de gala em benefício da Cruz Vermelha e de outras atividades relativas à guerra. Não habituada a esse tipo de reuniões, Edna tendia a ficar com ciúmes quando outras mulheres monopolizavam Chaplin, e inventava um ardil inocente, porém, eventualmente bastante irritante. Ela desaparecia, fingia um desmaio, e quando voltava a si perguntava de Chaplin. Uma noite, todavia, em uma festa dada pela bela atriz Fanny Ward, ela perguntou por Thomas Meighan, um ator de Hollywood que tinha acabado de entrar na moda. Casado e dez anos mais velho que Chaplin, Meighan fora educado, anteriormente, como médico, mas depois embarcou em uma longa carreira teatral, antes de entrar para o cinema. Chaplin não estava com ciúmes e desconfiado sem motivos. Houve uma revelação final (em que ela o magoou, dizendo que não havia nada que pudesse evitar que continuassem "bons amigos") e uma reconciliação. Mas, depois, Chaplin descobriu que Edna continuava a ver Meighan. Daí em diante, o amor mais pleno da primeira etapa da vida de Chaplin chegava ao fim.

A perda não foi menor para a própria Edna. O caso com Meighan, tal como era, foi curto. Mais tarde, embora sua relação profissional continuasse tão cordial e frutífera como antes, Edna nunca mais procurou fazer parte da vida particular de Chaplin.[48] Ela continuou esmeradamente colecionando cada item dos jornais sobre as atividades de Chaplin. Esse arquivo comovente e testemunho de afeto, que também inclui a carta de Wheeler, sobreviveu na coleção do falecido Inman Hunter e, hoje, está arquivado no British Film Institute.

"Alfabeticaricatura", autorretrato por Wheeler Dryden.

Capítulo 7:
Desvantagens e recompensas da independência

O aventureiro, lançado em 22 de outubro de 1917, encerrou o contrato com a Mutual. Diferente da Essanay, a relação terminou amigavelmente, de ambas as partes. A companhia tinha sabiamente permanecido paciente durante o crescente aumento na demora entre os lançamentos. Na verdade, a Mutual ofereceu 1 milhão de dólares por mais oito filmes, mas Chaplin percebeu que precisava de ainda mais independência em seus filmes, se quisesse alcançar os padrões que sabia ser capaz. Sydney foi, novamente, solicitado a sondar um novo contrato. A caminho de Nova York, em abril de 1917, ele parou em Chicago e falou com a imprensa:

> Todas as grandes companhias de cinema estão negociando agora os serviços de Charlie comigo, e eu estou apenas esperando pela melhor oferta. Não estamos com pressa, mas espero que, desta vez, possamos assinar um contrato antes de deixarmos Nova York.
> A melhor oferta que tivemos até agora foi de 1 milhão de dólares por oito filmes. Nós também estamos considerando a hipótese de formar nossa própria empresa, mas não pudemos ainda conseguir acordos de distribuição satisfatórios; então, provavelmente, não entraremos nessa área de produção por vários meses.
> Há uma coisa que será estipulada em todos os artigos de todos os contratos de Charles Chaplin daqui em diante, e isso é: Charlie poderá ter todo o tempo e todo o dinheiro que precisar para produzir o que quiser. Basta de produções corridas; a partir de agora, isso não será mais visto nos filmes de Chaplin. Charlie já ganhou bastante dinheiro e não tem mais de se preocupar. Ele pode ditar seus próprios termos ou sentar-se e aguardar um momento propício.
> Daqui em diante, os filmes de Chaplin consumirão de duas a três semanas a mais para serem produzidos do que tem sido feito até agora. Os cenários e os adereços cênicos serão os melhores. É a qualidade, e não a quantidade, que estamos buscando. Depois de fazermos uma cena, se ela não estiver de acordo com o novo padrão de qualidade de Chaplin, ela será refeita. E, então, se o rolo inteiro não satisfizer Charlie, o filme não será lançado, e sim jogado no lixo, que é o seu lugar, não importa quanto dinheiro seja oferecido.
> Um observador próximo, provavelmente, indicaria a crescente qualidade dos filmes de Chaplin. Charlie está criando cada vez

> mais material novo, e ainda tem muito mais para trazer à tona. Os novos filmes irão surpreender até mesmo os mais entusiásticos fãs de Charlie.
>
> Em vez de apenas uma série de truques cômicos ou situações divertidas, haverá uma história contínua perpassando-os, com um início que gradualmente se dirige para um clímax e para o desfecho.
>
> Agora, estamos no campo dos enredos reais. Queremos o melhor e, neste momento, estamos negociando com alguns dos melhores escritores do país para prepará-los para nós. Temos os recursos para comprar o que quisermos, e seremos mais seletivos ao escolher dentre as ofertas que nos forem feitas.
>
> A próxima série de Chaplin será maravilhosa. Os filmes serão aperfeiçoados de todas as maneiras em relação aos que já foram feitos até agora. O elenco de atores secundários será grandemente reforçado.
>
> Quer na próxima série, quer nos filmes que planejamos produzir nós mesmos, eu mesmo interpretarei junto com Charlie. Tenho vários elementos novos muito bons e que serão grandes, e nós dois, aliados a um grande elenco de apoio, boas histórias, boa direção e roteiros, seremos imbatíveis.
>
> Charlie e eu conversamos sobre isso antes de eu deixar Los Angeles para essa viagem, e concluímos que depende de nós fazer o nome Chaplin ser o representante da verdadeira e salutar comédia, não importando o que algumas das companhias produtoras pensem a respeito. Por isso, vou esperar bastante antes de assinar o próximo contrato.[1]

Em termos estratégicos, Sydney não podia ter escolhido um momento melhor para ir a Nova York. A indústria de filmes estava à beira de uma revolução, e Chaplin viria a ser uma peça importante dela. A figura mais influente da época nas políticas da indústria era — e continuaria a ser, durante muito tempo — Adolph Zukor. Ele chegara como imigrante aos Estados Unidos, um ano antes do nascimento de Chaplin. Dedicou-se ao negócio de peles e fez fortuna ao inventar e patentear um fecho para pele de raposa, e depois, no começo do século, entrou para o negócio dos *nickelodeons*.[27] Em 1973, em seu centésimo aniversário, ele ainda estava por aqui para julgar os filmes: "Não há nada errado em Hollywood que bons filmes não curem".

Zukor foi o primeiro a perceber que a chave para a dominação da indústria de filmes estava nos astros. Tendo assegurado a incontestável queridinha da bilheteria, Mary Pickford, no começo de 1917, a Paramount Pictures

Corporation, de Zukor, estava a caminho de alcançar o monopólio dos estabelecimentos teatrais da nação. Isso lhe possibilitaria aumentar, sem restrições, as taxas de aluguel. Um grupo de proeminentes exibidores, liderados por Thomas L. Tally e John D. Williams, decidiu combater Zukor criando uma organização para comprar — ou fazer — e distribuir seus próprios filmes. A nova empresa, a First National Exhibitors' Circuit, teve sua primeira reunião em abril de 1917. O momento era perfeito. Nada podia ter dado à First National mais entusiasmo do que o anúncio, dois meses depois, dizendo que eles tinham conseguido Chaplin, e que seu acordo com ele era de um tipo, provavelmente, mais sedutor para os outros astros do que qualquer acordo que a Paramount-Artcraft, de Zukor, poderia oferecer.

Chaplin se tornaria seu próprio produtor, contratado para fazer oito comédias de dois rolos por ano, e a First National adiantaria 125 mil dólares por cada negativo, incluindo o salário do astro. Se os filmes fossem mais longos, a First National pagaria 15 mil dólares por rolo adicional. A empresa também pagaria pelos positivos, pela propaganda e por vários outros custos incidentais. O custo da distribuição estava estabelecido em 30% do total dos aluguéis, e, depois de abatidos todos os custos, a First National e Chaplin dividiriam igualmente os lucros.

O contrato envolveu demoradas negociações entre a First National e Sydney, auxiliado pelo advogado de Charlie, Nathan Burkan, que terminaram no final de junho de 1917. A obstinação de Sydney em lutar pela vantagem de Charlie nesse período era notável, pois ele estava enfrentando seus próprios problemas. Sua esposa, Minnie, tinha passado por uma perigosa cirurgia no Sterns Hospital, em Nova York: no segundo mês de gestação, um tumor fora descoberto em seu estômago, e a remoção deste envolvia a perda da criança. Disseram a Minnie que ela ainda poderia engravidar, mas, na verdade, o casal não teve filhos depois. Ademais, Sydney estava brigando para conquistar para Charlie uma independência que, intimamente, o deixava nervoso. A despeito do que ele dizia à imprensa sobre o perfeccionismo do irmão, a experiência de trabalharem juntos o deixava desconfortável devido ao desrespeito de Charlie pelos custos, em sua busca franca pela qualidade.

Em 3 de julho, Sydney escreveu:

> Bem, Charlie, espero que esteja satisfeito com o contrato. Burkan e eu tentamos pensar em cada pequeno detalhe que pudemos inserir nele, e acho que tudo o que é importante foi coberto. Durante a discussão dos termos do contrato, surgiu o tema de um segundo negativo. A outra parte era da opinião que você deveria incluir um segundo negativo pelo total acordado, pois somente um número limitado de impressões pode ser obtido de um negativo, além do

risco de perder alguns, no caso de ser necessário enviá-los para fora do país, de barco. Tentei escapar desse fornecimento de um segundo negativo, mas como eles foram bastante tolerantes com todas as outras cláusulas do contrato, e tinham levantado somente algumas poucas objeções, não quis parecer muito cobiçoso. Então, ofereci fornecer um segundo negativo se eles pagassem a metade do custo, com o que eles concordaram. Eu lhes disse que o custo do filme e do operador de câmera devia ficar em torno de mil dólares por filme, mas duvido muito que o custo chegue a tanto. De qualquer modo, eles concordaram em pagar quinhentos dólares a mais por filme; então, nestas circunstâncias, se você quer o meu conselho, no futuro, eu usaria três câmeras em seus filmes. Certamente, acho que vale a pena o custo adicional de ter um negativo novinho em folha guardado à chave para o futuro, especialmente se os direitos dos filmes reverterem para você depois de cinco anos, e estou certo de que terão um grande valor futuro.

Outra questão foi muito discutida durante o rascunho do contrato: em vez de eles lhe pagarem 200 mil dólares adiantados, o dinheiro deveria ser depositado em custódia, até que você tivesse realizado o objeto do contrato. Até mesmo Burkan concordou com eles, porém, eu não cedi, e insisti que o dinheiro devia ser pago sem quaisquer restrições. Tinha aquele velho provérbio da mamãe na cabeça: "A posse é o que conta", e eles eventualmente concordaram, depois de uma longa discussão. Como você quer a cláusula sobre o rolo extra? Conseguir isso me agradou mais que qualquer outra coisa. Fiquei quebrando a cabeça durante todo o caminho no trem, tentando imaginar um jeito de aumentar o preço de seus filmes ainda mais do que eu já tinha acordado, mas sem faltar com a minha palavra, quando a ideia me ocorreu: por que não fazê-los pagar por tempo extra de filme? Lembrei-me de como era difícil para você reduzir seu filme ao tamanho acertado e de como, ao fazer isso, você era impelido a sacrificar muito material bom, e às vezes facções[2] inteiras. Aqui estava a chance de não só fazê-los aceitar um filme que, por acaso, tivesse mais de 2 mil pés, mas também de fazê-los pagar por isso. Lógico que eu não disse a eles que você tem grande dificuldade em editar seus filmes para chegar aos 2 mil pés. Pelo contrário, disse que, muitas vezes, você tinha uma história que ficaria excelente em um filme de três rolos, mas que era obrigado a fazer um filme medíocre de dois rolos, devido às restrições de seus antigos contratos. Também

os impressionei bastante com o fato de que fazer três rolos naturalmente consumiria mais recursos e tempo. Assim, aumentei o preço para 15 mil dólares extras por filme, que devem pagar os custos da sua produção, e, se você for sábio, cada filme deverá ter em torno de 2500 pés.

Bem, Charlie, todos aqui na cidade parecem estar falando sobre como seus filmes agora mostram uma qualidade maior. Fico feliz em ouvir isso e espero que você mantenha o nível lá em cima, e, acima de tudo, longe de qualquer vulgaridade. Devemos tentar e devemos conceber muitas histórias boas para o ano que vem e, acima de tudo, decidir e saber exatamente o que você vai fazer antes de mandar construir os cenários. Você já decidiu onde vai passar o feriado? Acho que Marcus Loew ficaria feliz em viajar com você para algum lugar[...][3]

Há aqui um traço de reprovação na observação de Sydney sobre a necessidade de Charlie de se decidir sobre o que vai fazer antes de construir os cenários e um otimismo em sua esperança — que seria rapidamente abatida — de que os filmes pudessem ser feitos dentro dos valores do adiantamento suplementar pelo rolo extra. Embora ele nunca tenha adotado o conselho astuto, porém, impraticável, de filmar com três câmeras, Charlie se beneficiou da exigência feita pela First National de fazer dois negativos. Durante o resto de sua carreira nos filmes mudos, ele sempre filmou com duas câmeras. A sabedoria dessa precaução foi comprovada quando o segundo negativo de *O garoto* foi acidentalmente destruído pelo fogo, no final do verão de 1938.

Marcus Loew não teve o prazer de viajar com Chaplin. Tendo terminado *O aventureiro*, Chaplin rumou para o Havaí, acompanhado de Edna, Tom Harrington (seu valete-secretário) e Rob Wagner, que tinha se tornado um membro regular da corte mais imediata de Chaplin. Professor de grego e de arte, Wagner ficou fascinado por Chaplin, e tinha esperança de usar essa viagem para embarcar na escrita de uma biografia. Em vez disso, ele trabalhou durante um tempo como enviado especial, escrevendo vários artigos muito perceptivos sobre a *persona* cinematográfica de Chaplin.

O grupo partiu em agosto e ficou cinco semanas. O relacionamento com Edna já parecia ter terminado, mas talvez ainda houvesse uma última esperança, de um ou do outro, de que as férias pudessem reviver a relação. Não obstante, Chaplin estava ansioso para voltar para casa. Antes de saírem em viagem, ele tinha aprovado planos para seu novo estúdio e estava impaciente para começar a construção. O local era um terreno de cinco acres que tinha sido residência do Sr. R. S. McClennan, na esquina de Sunset Boulevard com a La Brea Avenue. Do lado norte da propriedade, ficava uma bela casa de dez quartos, em estilo

colonial, que Chaplin pensou inicialmente em usar como sua própria residência. Em vez disso, Sydney e Minnie viveram lá por algum tempo. O local, então, ficava uma boa milha distante de onde normalmente ficava o estúdio central, em um dos melhores distritos residenciais de Hollywood. No começo, houve algum tumulto sobre a invasão do pessoal do cinema. Naquela época, os estúdios de cinema tendiam a não oferecer muita coisa à comunidade: na maior parte das vezes, eram conglomerados horrorosos de casinhas em ruínas, ferro corrugado, telas de lona suspensas por estruturas malucas de vigas, tudo isso protegido por frágeis cercas de madeira. O Lone Star Studio, de Chaplin, era um dos exemplos mais apresentáveis de estúdio.

Todavia, os planos de Chaplin conquistaram completamente a elite das avenidas La Brea e De Longpre. As partes elevadas que ficavam expostas foram projetadas para se parecer com uma fileira de choupanas inglesas. Os estetas locais foram obrigados a admitir que a irrupção de uma antiga rua de vila inglesa em Sunset "não somente concedia uma distinção à vizinhança, mas também a melhorava consideravelmente". As cabanas serviam como escritórios, camarins e oficinas, e a parte elevada que ficava voltada para o estúdio fora desenhada em um estilo mais funcional, dos bangalôs californianos. O piso foi coberto com grama e jardins, e havia uma grande piscina. As instalações da produção eram as melhores que o dinheiro podia comprar.

> O palco era excepcionalmente comprido, e durante meses o Sr. Chaplin estudou um novo sistema de difusão de luz que dispensasse as antigas coberturas, ao mesmo tempo em que conseguisse lidar com as condições climáticas da costa do Pacífico.
> O terreno do novo estúdio foi comprado pela quantia de 30.500 dólares,[4] mas o Sr. Chaplin "planejava investir 500 mil dólares para embelezar a propriedade".

Charlie e Sydney lançaram a pedra fundamental em novembro, em uma cerimônia informal e não divulgada, testemunhada pelo elenco e equipe permanentes. Durante o período de três meses que durou a construção do estúdio, Rollie Totheroh filmou o progresso da obra. Suas tomadas do andamento diário das fachadas das cabanas, quando editadas como uma animação *stop motion,* produziram um divertido efeito de um cogumelo mágico crescendo. Quanto tudo estava mais ou menos pronto, Chaplin filmou novamente para mostrar as instalações do estúdio. Ele foi filmado chegando em seu carro e indo ao camarim para pegar seu traje e maquiagem. Tom Harrington é visto abrindo solenemente um cofre e tirando de lá "os bens mais preciosos do estúdio": as botas e o chapéu-coco de Chaplin, e depois sendo repreendido por não tê-los tratado com a devida reverência. As horrorosas botas são, então, delicadamente colocadas em

uma almofada. No palco (a essa altura, quase sem cenários), a companhia — incluindo Henry Bergman, Albert Austin e o pequenino Loyal Underwood — escondia suas cartas de jogo e começava a demonstrar as apropriadas atitudes diligentes. Chaplin supervisiona um ensaio e, delicada e repetidamente, instrui o gigantesco ator sobre como estrangular Loyal Underwood. Outras cenas mostram Chaplin observando uma atriz ser penteada, e jogos e divertimentos na piscina.

Em algum ponto durante a vigência do contrato com a First National, Chaplin parece ter tido a ideia de reunir esse material como um filme de dois rolos, a ser chamado *How to Make Movies*. Mas talvez a companhia não aceitasse tal filme como um substituto para uma comédia normal. Parte do material foi usado por Chaplin como uma introdução para a reedição posterior de uma compilação dos filmes da First National, intitulada *Festival Carlitos*. Em 1982, Kevin Brownlow e David Gill editaram juntos o filme inteiro, usando a continuidade indicada por uma lista que sobreviveu.

Em janeiro de 1918, Alf Reeves chegou da Inglaterra para se unir à equipe do estúdio. Desde o começo da guerra, ele tinha excursionado pela Bretanha com as companhias de Karno, "sugando a última gota de sangue de *Mumming Birds*". Tinha também mantido uma correspondência razoavelmente regular com os irmãos Chaplin, dando-lhes notícias sobre os antigos colegas e contando como a nova fama de Chaplin estava sendo recebida. Em janeiro de 1916, ele escreveu a Chaplin: "De você eu sempre esperei grandes coisas, você sabe, mas jamais imaginei o tamanho da popularidade de que você gozaria". Em agosto de 1917, ele parabenizou os irmãos pelo novo contrato de Charlie: "Todo mundo perdeu o fôlego".

A saúde de Alf não estava boa, e ele tinha lembranças nostálgicas da Califórnia:

> Tenho de tomar cuidado. Esses invernos são bastante desafiadores — você conhece as velhas instalações inglesas —, a sala de estar fica quente enquanto você está perto do fogo e, quando se afasta, fica tudo frio, os quartos inclusive. Uau! Realmente, sinto falta do velho e bom aquecedor daqueles quartos de hotel lá, onde o calor é igualmente distribuído pela casa toda... O pequeno quarto de hotel, com o banheiro, a água corrente, o elevador e o conforto moderno brotam em minha memória[...]

Quando Sydney sugeriu que talvez houvesse uma vaga para ele no novo estúdio, Alf lançou-se sobre a oportunidade:

> Quando você me diz que existe uma probabilidade de Charlie

> embarcar em um negócio solo no ano que vem, e acha que talvez haja um modo de me encaixar, você me enche de esperança. Não há nada que eu deseje mais que uma longa permanência na Terra do Sol. O tempo quente e eu nos damos bem. Veneza e Los Angeles são meus lugares ideais do mundo inteiro. Quanto à sua sugestão de um bangalô, com um carro próprio para ir até a cidade, receio que seja bom demais para ser verdade; especialmente a parte do carro, mas, então, penso eu: "Qual é o problema com os bondes?[...]"
>
> Então, quando você conversar com Charlie de novo, e se a conversa chegar a esse assunto, e se houver algo que seja adequado para mim — você conhece minhas humildes qualificações —, nós aqui estaremos preparados e ansiosos; nós dois. Amy é uma boa cozinheira; Charlie sabe disso, pergunte para ele... Costumávamos nos regalar com torta de carne e rim[28] e zombar dizendo: "Não há ossos no pudim, pois, se houvesse, nós os teríamos comido todos!". Era o jantar preferido de Charlie.

No fim de agosto de 1917, Chaplin ofereceu a Reeves um emprego no estúdio, e ele imediatamente entregou sua demissão a Karno e começou a fazer os preparativos para a travessia de navio. Mesmo com 48 anos e sendo muito velho para o serviço militar, houve alguma dificuldade para a obtenção dos vistos no Ministério das Relações Exteriores. Porém, Alf e Amy, finalmente, partiram, pouco antes do Natal de 1917. Além de suas obrigações administrativas, Alf faria breves aparições em *Vida de cachorro* e *Ombro, armas!*

Quando o estúdio foi terminado, Chaplin decidiu que seria bom para as relações públicas abri-lo para a visitação do público, e 2 mil pessoas assinaram o livro de visitas do estúdio em janeiro de 1918. Um incidente, desagradável, sem dúvida, concorreu para a reserva e a desconfiança de Charlie nos anos seguintes. Duas pessoas, que tinham se apresentado como jornalistas, passaram três dias no estúdio antes de serem descobertas bisbilhotando do lado de fora de uma reunião da produção. Quando foram revistadas, encontraram em seu poder uma série de oito rascunhos de cenários completos para o filme *Vida de cachorro*, notas estenográficas de discussões de histórias e descrições de personagens e figurinos. Tendo em vista a extensão da improvisação e das alterações que ocorriam nos filmes de Chaplin (que aconteciam até o último dia de produção), sua alegação de que o custo estimado de jogar fora todo o material planejado, 10 mil dólares, pode ser considerada um exagero. No entanto, o incidente foi levado suficientemente a sério para que todos os visitantes fossem banidos no futuro.

Tudo estava pronto para iniciar a filmagem, em 15 de janeiro de 1918. A primeira produção foi, provisoriamente, intitulada *I Should Worry*. Somente

quando já estava terminada, Chaplin decidiu-se por outro título: *Vida de cachorro*. Esse foi um de seus filmes mais perfeitos. O grande crítico pioneiro, o francês Louis Delluc (1890-1924), o chamou de "a primeira obra de arte completa do cinema". A película era tão acelerada e rica em *gags* quanto um esquete de Karno; suas cenas individuais são unidas a uma estrutura que tem propósito, ao mesmo tempo em que apresenta um núcleo forte de realidade, maior que qualquer outro filme feito por Chaplin até então. Falava sobre a vida nas ruas, a vida miserável, a pobreza e a fome, a prostituição e a exploração. Sem pretensão e sem sacrificar nada de sua verve cômica, Chaplin traça um paralelo entre a existência de um cachorro vira-lata, chamado Scraps, e dois humanos desafortunados: Carlitos, o Vagabundo, e Edna, a cantora de bar. A *Photoplay* disse sobre *Vida de cachorro*: "embora seja somente um pequeno e sujo quadro vivo do quintal, alinha-se às poucas realizações reais do ano".

A batalha pelos poucos empregos disponíveis entre Carlitos, o Vagabundo, e os outros candidatos é comparada à luta furiosa de Scraps contra uma horda de cães ferozes e maiores que ele por um osso. Os dois vagabundos se adotam mutuamente, e provam ser uma parceria eficaz quando surrupiam uma refeição do vagão-restaurante de Sydney. Eles se aventuram no restaurante Green Dragon, descrito por um crítico da época como "um salão de baile com a mesma reputação que ostentavam o Coney Island, o Bowery, de Nova York, e o Tenderloin, de Chicago, vinte anos atrás, onde 'celebridades' do mundo do crime davam e recebiam crânios rachados como suvenires noturnos". Era lá que ele conhecia Edna, e levava a melhor ao lograr alguns escroques que tinham roubado a carteira de um bêbado que passava.

Vida de cachorro tem uma cena de conclusão estranha e encantadora. A última imagem da fuga de Carlitos dos trapaceiros termina com o fechamento da íris da tela. A isso se segue uma abertura da íris em um grande campo arado. Carlitos, com um grande chapéu de palha, escarranchado nos sulcos da terra, anda gingando, depois faz buracos na terra com o indicador e planta uma semente em cada um deles. Ele olha para cima e acena alegremente na direção da câmera e de Edna, que o espera em sua pequena e idílica casinha, toda enfeitada de cortinas e babados, um "lar, doce lar". Há um berço ao lado da lareira, e o casal o observa, orgulhoso. Ao público, é permitido tirar a conclusão óbvia, antes que o interior do berço seja revelado: ali está a orgulhosa Scraps, em meio a uma ninhada de filhotes. O orgulho não é injustificado — nas cenas anteriores, a masculinidade de Scraps era mais que evidente.

Charlie tinha percebido as possibilidades cômicas dos cães prematuramente, no mínimo, já na época de *Campeão de boxe*; e Sydney, como vimos, já tinha introduzido, anos antes, personagens caninos no esquete de *Flats*, de Karno. Mais de um ano antes de ele começar *Vida de cachorro*, em dezembro de 1916, os jornais estampavam a manchete: "Charlie Chaplin quer um cão com muito senso

cômico". Chaplin disse aos repórteres:

> Por um longo tempo, tenho considerado a ideia de que um bom cão comediante seria um recurso adicional em algumas de minhas peças, e, logicamente, o primeiro que me foi oferecido foi um bassê. Aquele pedaço comprido de salsicha me deu nos nervos. Eu o comprei de um gordo chamado Ehrmentraut, e quando Sausages voltou para seu dono, eu não reclamei.
> O segundo foi um lulu-da-pomerânia, comprado pela Srta. Purviance, que usava presilhas onde ele devia ter cabelos, e que Edna deixava com suíças onde não precisava. Cansei-me de ter "Fluffy Ruffles" em volta de mim e o troquei pelo *poodle* de Helene Rosson. Aquela pequena besta bufante de olhos arregalados durou dois dias.

Depois disso, diz-se que ele tentou um *bull terrier Boston* e, em março de 1917, houve relatos de ele ter sido visto na companhia de um buldogue inglês com *pedigree*, chamado Bandy, cuja avó, apropriadamente, era Brixton Bess. Ele disse:

> O que eu queria, realmente, era um vira-lata. Os filhotes mais 'engraçados' que já vi eram vira-latas. Essas bestas de estúdio são bem cuidadas demais. O que eu quero é um cachorro que possa apreciar um osso e esteja com fome bastante para fazer gracinhas em troca de comida. Estou procurando em todos os becos, e algum dia voltarei para casa com um cão comediante aceitável.

Se as notícias relatadas pela imprensa podem ser aceitas como verdadeiras, depois de começar a trabalhar em *Vida de cachorro*, Chaplin levou para o estúdio 21 cães da carrocinha de Los Angeles. Em resposta às queixas dos vizinhos, no entanto, as autoridades da cidade insistiram para que ele reduzisse o número para doze. O "caixinha" do estúdio mostra entradas para "comida de cachorro" a partir da segunda semana de produção, que continuam até o final do período de filmagem. O astro eventual do filme, um pequeno e charmoso vira-lata chamado Mut (ou Mutt), tornou-se um membro da equipe e viveu no estúdio até sua morte prematura.

Mesmo nesse período crítico da carreira como independente, Chaplin aparentemente estava sempre pronto para uma diversão ou um improviso. Ele tinha de estar, pois seu estúdio se tornaria um local de peregrinação para os famosos de todas as profissões que, por acaso, estivessem em Los Angeles. Harry Lauder (1870-1950), o grande comediante escocês que tinha alcançado

uma fama meteórica no teatro de variedades britânico na época em que Charlie excursionava com os *Oito Rapazes de Lancashire*, estava agora atuando no Empress Theater. Ele veio para uma visita, em 22 de janeiro de 1918. Todo o trabalho parou enquanto os dois comediantes confraternizavam. Durante o almoço, eles decidiram fazer ali mesmo, juntos, na hora, um curta-metragem em prol do "Fundo de um milhão de libras para a guerra", para o qual Lauder tinha dedicado seus esforços depois da morte de seu filho no *front*, em dezembro de 1916.[5]

À tarde, duas câmeras foram aprontadas e 745 pés de filme (aproximadamente, 12 minutos e meio) foram rodados enquanto os dois comediantes brincavam. Lauder pôs o chapéu-coco e rodopiava a bengala de Chaplin, enquanto ele adotou o *tam-o'-shanter* [gorro típico escocês] e a bengala nodosa de Lauder. Um imitava o andar cômico típico do outro — Chaplin com mais sucesso que Lauder. Houve também algumas brincadeiras com uma garrafa de uísque e um quadro negro, em que eles desenharam as caricaturas um do outro. O ponto forte foi a velha *gag* do teatro de variedades: Guilherme Tell. Chaplin pôs uma maçã sobre a cabeça de Lauder, e depois se preparava para atirar com uma pistola. Cada vez que Chaplin virava as costas, no entanto, Lauder lascava uma grande mordida na maçã, reduzindo-a a um caroço diminuído, antes que Chaplin tivesse a chance de fazer mira. Cada vez que Chaplin se voltava para lançar um olhar de soslaio, o rosto de Lauder congelava, num ar de completa inocência imóvel. Os dois comediantes estimaram de maneira otimista que o filme arrecadaria 1 milhão de dólares para o fundo. Ficaram desapontados: não é certo que o público tenha sequer visto o filme, se, de fato, ele chegou a ser terminado.

O cenário com as esquinas em forma de T visto em *Rua da paz* (que era redecorado de diferentes formas para adequar-se às necessidades correntes e que permaneceria, por vinte anos, como a locação central e essencial do mundo cômico de Chaplin) foi construído no novo estúdio. Em *Vida de cachorro*, Chaplin crava, nesse pequeno pedaço de terra, todas as ruas vis de cada cidade do mundo. A Methley Street e todas as outras vielas de Kennington, pelas quais ele vagueou quando garoto, foram claramente a inspiração do cenário, assim como o foram para *Rua da paz*. Contudo, Chaplin descobriu ali algo universal, algo naquelas portas misteriosas, nos vagabundos perambulando, nos desocupados nas esquinas, nas pessoas sentadas nas portas, nos ambulantes com suas frágeis barracas só esperando que os larápios ou alguma catástrofe inevitável os derrubassem com avalanches de frutas ou vegetais. As peculiaridades e a atmosfera do local se provaram reconhecíveis para os públicos de Londres e Paris, Chicago, Rio de Janeiro ou Manila. Porém, o local não é uma abstração: existe uma realidade regional tamanha no cenário, que Chaplin foi capaz de filmar em locação na cidade sem que a diferença se tornasse evidente (houve

um dia de filmagem das cenas com o cachorro em frente ao Palace Market).

Muito pouco planejamento prévio era possível nas cenas com os cães. Os animais e Charlie começavam a correr, e Rollie Totheroh e Jack Wilson (o habilidoso operador de câmera) os seguiam da melhor maneira possível. Os figurantes caninos eram terrivelmente brutos e a situação, evidentemente, ficava turbulenta. Depois de um ou dois dias de trabalho com os cães, o pessoal da contrarregra mandou buscar uma grande seringa e 65 centavos de amoníaco, para separar os cachorros quando ficassem muito violentos.

Depois de algumas semanas, Chaplin subitamente ficou insatisfeito com a história toda. Sua equipe já estava acostumada a essas mudanças repentinas de humor para se preocupar sem razão. Voltando ao estúdio, na segunda-feira de manhã, 11 de fevereiro, ele anunciou que ia começar um filme completamente novo, a se chamar *Wiggle and Son*. Rodou algumas tomadas e mandou que o departamento de cenários comprasse pesticida para formigas, sais e meia dúzia de lesmas, para usos cômicos que não seriam adivinhados àquela altura. No dia seguinte, entretanto, *Wiggle and Son* já estava esquecido, e Chaplin voltou com um entusiasmo renovado a *I Should Worry*, como o filme ainda era conhecido oficialmente. (Um relato de um suplemento escocês do *The Bioscope* alegava que o título final foi sugerido por uma observação de Harry Lauder, que disse a Chaplin: "É uma vida de cão a que você está levando, Charlie".)

Para as cenas de multidão no salão de baile, foram contratados trinta figurantes para completar o elenco da companhia e, como geralmente acontecia nas produções de Chaplin, os amigos e a equipe técnica do estúdio eram recrutados de tempos em tempos. Alf Reeves e Rob Wagner podem ser vistos de relance, e a esposa de Sydney, Minnie Chaplin, interpretou um papel. O rude proprietário do salão de dança foi interpretado por outro conhecido recente de Chaplin, Granville Redmond, um bem-sucedido pintor de paisagens. Redmond era surdo-mudo, mas ele e o diretor estabeleceram uma comunicação mímica perfeita, como testemunham suas atuações em *Vida de cachorro* e *O garoto*.

Grace Kingsley, uma arguta jornalista da época, visitou o estúdio durante a filmagem da sequência do salão de baile e registrou suas impressões:

> Virou moda visitar o estúdio Chaplin — isto é, se você conseguir entrar. Logicamente, ninguém pode visitar o estúdio. Ninguém exceto magnatas do cinema, representantes das revistas e dos jornais e seus amigos, os camaradas artistas — sempre há milhares deles na cidade —, e todos os soldados e marinheiros.
> Mas isso é o suficiente para lhe mostrar como deve ser um dia de Charlie. E ele é a mais assombrosa combinação de artista ocupado e anfitrião cortês e bondoso[...]

Pegue Charlie de bom humor e, enquanto você espera, ele lhe dará uma atuação que vale 10 mil dólares. Por isso, embora seguir Charlie Chaplin por um dia inteiro seja tão extenuante quanto seguir um treino de soldado, a semelhança termina aqui.

Depois de Charlie vestir as calças engraçadas, os sapatos e a velha camisa, na privacidade de seu luxuoso camarim, ele termina a maquiagem em uma mesinha no palco, onde pode vigiar a arrumação do cenário. Isso acontece por volta das nove horas, quando o sol encoraja a fotografia.

"Se eu não conseguir arrumar direito esse bigode, está tudo acabado", disse Charlie, arreganhando os dentes enquanto penteava, cuidadosamente, o bigode falso e o cortava. Depois, grudou o bigode, ainda muito comprido, sobre o lábio. "Tenho de cortar isso ou Chester Conklin pensará que estou tentando roubar o material dele!".

Eu fui somente uma das muitas pessoas que entrevistaram Charlie, então, ele fala enquanto faz a maquiagem: "a época das comédias pastelão está acabada", ele disse. E depois fez um importante anúncio: "Nunca mais vou me comprometer a fazer comédias de dois rolos. Você precisa ter uma história, e a história precisa ser clara. Senão o público, muito naturalmente, não irá compreender. E também é preciso ter as *gags*, as piadas e o entusiasmo. É preciso pegar essas coisas do ar, onde quer que estejam. É preciso agarrar essas coisas onde quer que elas estejam. Não se sabe de quando ou de onde as ideias vêm — e às vezes elas não vêm!".

A maquiagem de Charlie agora está pronta, o chapéu posto de lado, ele dá uma olhadela em seu copo e espia sobre os ombros um bando de soldados, e, logicamente, tem de ir até eles e dizer "olá". Algumas distintas senhoras da Cruz Vermelha acabaram de entrar, e uma empresa de doces contribuiu com um lote inteiro de chocolates para Charlie leiloar; então, ele para, para ser fotografado diante dos doces junto às senhoras da Cruz Vermelha.

Acho que Charlie consegue a maior parte de sua inspiração quando está "brincando". Ele queria algo especial para a fotografia, então, fez dezenas de poses cômicas diferentes; ao agarrar uma vassoura, achou que teve a ideia certa.

"O soldado de chocolate!" Ele disse, arreganhando os dentes e assumindo uma posição engraçada, com a vassoura sendo usada como uma arma. Em seguida, o comediante foi ao cenário do salão de baile e chamou a Srta. Purviance e os outros membros da companhia. Ele se sentou ao lado das duas câmeras que estão

sempre ao alcance da ação, fechou os olhos e pôs os dedos nas orelhas.

"É assim que ele visualiza uma ideia", explicou o irmão Sid. "É desse jeito que ele vê a cena na tela".

Seguiu-se um ensaio — um longo e minucioso ensaio com Charlie fazendo todos os papéis, um de cada vez[...]

Então, era hora do almoço. Todos nós fomos almoçar na linda casa de Sid; Charlie e Edna ainda maquiados. Depois do almoço, descobriu-se que havia um daqueles horrorosos "buracos na parede", como Charlie os chamava; criou-se um impasse, até que uma confusão menor na história e na ação fosse esclarecida. Para isso, Charlie chamou Charles Lapworth para uma consulta. Depois, Charlie saiu e brincou um pouco ali nas imediações — ele faz isso esperando uma ideia surgir, e mantém todos rindo, enquanto, o tempo todo, no fundo de sua cabeça, ele tem aquela questão medonha: o buraco na parede. Em instantes, ela chegará, a tão aguardada ideia.

Ele estava se dirigindo novamente ao palco quando chega Carlyle Robinson, seu publicitário, anunciando em um sussurro absolutamente apavorado: "O Conde de Dunmore!"

Logicamente, ele não podia negligenciar o conde, então, ele para e conversa por alguns minutos. E, embora o conde seja o conde, ele percebe que o comediante é um trabalhador que dá duro e, assim, insiste para que Charlie volte ao trabalho. De qualquer modo, conde ou não conde, ele provavelmente estava morrendo de vontade de ver Charlie trabalhando, assim como todo mundo. Então, Charlie salta para o palco e, tendo finalmente agarrado sua tão esperada ideia e escapado de todos os visitantes, ele se põe animadamente ao trabalho. Passa-se meia hora, uma hora, duas horas, três horas, sem nenhuma parada na filmagem das cenas. Alguém lhe traz algumas cartas, que, depois de abrir, ele põe de lado descuidadamente, como o herói de um filme faria quando está complicando o enredo com os "papéis".

"Ele irá assim até filmar todas as cenas que tem na cabeça", diz o irmão Sid. "Irá até às seis, sete ou oito horas, e, quando começa a edição, ele trabalha a noite e o dia inteiros".

Ao vê-lo atuar no palco, pode-se pensar que ele continua brincando. Talvez não se conheça o bastante, se poderá pensar.[6]

Charles Lapworth era um jornalista que tinha vindo da Inglaterra para entrevistar Charlie, e encontrou um nicho temporário no estúdio. Suas impressões

sobre Chaplin no camarim complementam a descrição de Grace Kingsley:

> Ele deixará que você se sente em seu camarim, e o deixará falar um pouco enquanto ele fixa a crina de cavalo para formar o bigode. Você perceberá um violino ao alcance da mão e um violoncelo Será incomum se Charlie não pegar a rabeca e o arco e acompanhar suas observações tocando os clássicos, quando, então, ele lhe lançará um olhar distante e fixo, ao mesmo tempo em que o mantém falando por meio de respostas monossilábicas.
> Se você terminar as observações antes que o violinista retorne à Terra, e se for curioso o bastante para dar uma olhadela na sala ricamente decorada, poderá apreciar um pouco do gosto literário de Charlie, ao observar os livros que estão por perto, mas não nas prateleiras, e sim espalhados pela sala, como se realmente alguém os tivesse lido: *Limehouse Nights*, de Thomas Burke; *Psychoneurosis*, de Sigmund Freud; *Life and Literature*, de Lafcadio Hearn. Na mesa, talvez encontre *O estranho misterioso*, de Mark Twain, uma alegoria a qual Charlie, por vezes, se refere com entusiasmo. Já se você observar a estante de livros, perceberá que o homem que introduziu a torta cremosa nas conversações educadas não deixou de se familiarizar com o que os filósofos, desde Bergson, tinham a dizer sobre as causas subjacentes do riso[...]
> Não importa quão competente qualquer dos membros de sua companhia seja, ele tem de reconhecer que, quando segue as instruções de Charlie, obtém melhores resultados. É interessante observá-lo, por exemplo, mostrando a um ator grandalhão como ser "durão", ou a uma garota, que obviamente está em uma encruzilhada moral, como se adequar ao papel. Sua variedade de expressões faciais é surpreendente· ele é o rei do burlesco.
> Logicamente, às vezes, ele encontra alguma dificuldade e, então, "some". Todos os trabalhos ficam esperando, e ouvimos um clamor no pomar de laranjas vizinho. Duas horas depois, talvez o comediante volte, sorrateiramente, ao estúdio, e sua volta é percebida pela melodia comovente do violoncelo. Pouco depois, o trabalho é retomado, e Charlie confessará que, depois de muita luta compenetrada, ele conseguiu resolver os problemas[...]
> Ele interrompe frequentemente a filmagem com uma dança de sapateado improvisada. Pode fechar os olhos e fazer com as mãos passos geométricos estranhos. Mas ninguém estranha. O chefe está só visualizando internamente as tomadas e, quando os ângulos

> funcionarem como quer, ele dará as instruções para modificar o cenário. Do nada, ele mandará destruir tudo; ele mudou de ideia, e os carpinteiros têm de desmontar o cenário, elaborado e caro, sem ter sido usado.
> Chaplin é a alegria e o desespero dos gerentes. Se ele não quer trabalhar, não trabalhará. E sempre pode contar com o apoio do público para sustentar o argumento de que o público merece só o melhor. Se ele não acha que poderá fazer o seu melhor, sai e "danem-se as despesas!". E milhares de pés de filme que já foram rodados são perdidos. Mais uma vez, isso não é da conta de ninguém, exceto da dele. Ele paga por isso, e diria que, mesmo que um filme lhe custasse cada centavo que ganhasse (ele levou três meses para fazer esse), ainda continuaria determinado a fazê-lo tão perfeito quanto pudesse. E, oh, o trabalho de edição! Às vezes, 60 mil pés de filme para se chegar a 20 mil pés! Só um revisor ou editor de jornal saberia o que significa tal redução. Mesmo assim, Charlie, sozinho, faz a edição. E ele condena ao lixo, implacavelmente, metros e mais metros de excelente material cômico que fariam a fortuna de outros comediantes.[7]

Apesar de todas as extravagâncias de Chaplin na busca da perfeição, a contabilidade de seus primeiros filmes de produção independente era meticulosa; e o registro diário do "caixinha" é geralmente tão revelador quanto surpreendente. Tudo era detalhado, até os cinco centavos usados na compra de "feijões", aparentemente para serem usados por Chaplin para representar as sementes na sequência final. Uma perda de 35 pés de filme do estoque (correspondente a um tempo de exibição de cerca de trinta segundos) exigia uma explicação detalhada nos registros contábeis. Havia registros diários para comida de cachorro, registros de combustível e óleo para o estúdio Ford (ao custo de dezenove centavos o galão), comida e bebidas cênicas — tortas, linguiças, pães, tamales, goma de mascar, cerveja, cerveja de baixo teor alcoólico, *ginger-ale* — também apareciam bastante. Henry Bergman interpretava vários papéis no filme, mas seu favorito era, claramente, o da senhora grandalhona mascadora de chiclete no salão de baile, cujas lágrimas derramadas ao ouvir a canção melancólica de Edna ensoparam Carlitos. Os registros "pele para Bergman – USD 2,34" e "elástico para Bergman – USD 0,30" mostram que Henry começou a preparar seu traje bem antes. Em 26 de fevereiro, há um item desconcertante: "Uísque (Mut) – USD 0,60". A explicação é a cena em que Carlitos usa o animal, suspeitamente complacente, como travesseiro, afofando-o vivazmente antes de se deitar. Depois, ele, agitado, caça pulgas no bicho imóvel ("Há estranhos entre nós", diz uma das legendas do filme). O item do relatório contábil revela o

segredo da docilidade de Mut: ele estava completamente bêbado.

A filmagem terminou em 22 de março, quando Chaplin usou 1792 pés de filme para rodar cerca de 1000 tomadas, e 351.887 pés de filme foram expostos em duas câmeras. Dessa vez, Chaplin foi forçado a aceitar ajuda durante a edição. De 26 a 29 de março, ele ficou dia e noite na sala de edição, e Bergman, dois operadores de câmera e dois assistentes, Brown e Depew, o ajudaram. Nesse intervalo, ele teve uma inspiração de última hora e filmou uma encantadora cena curta, em que Carlitos senta perto de uma garrafa quase vazia que tinha achado. Quando o cão não consegue alcançar o leite com a língua, Carlitos, amavelmente, mergulha o rabo de Mut na garrafa e depois o dá para o cão chupar como uma chupeta.

Com um esforço sobre-humano, a edição foi completada em 31 de março, e Chaplin estava pronto para sair, no dia seguinte, em uma turnê promocional das *Liberty Bonds*. A equipe continuou trabalhando para preparar os negativos. Quando Charlie já estava viajando, a equipe foi novamente instruída, dessa vez, a preparar ideias para serem apresentadas a ele na sua volta. Mut, deve-se dizer, não viveu para ver Charlie voltar à Califórnia. Aparentemente, ele tinha ficado tão apegado ao dono que definhou durante sua ausência, recusando-se a comer, e morreu. Ele foi enterrado no terreno do estúdio, sob um pequeno memorial composto de refugos arranjados artisticamente, com o epitáfio: "Mut, falecido em 29 de abril – de coração partido". Seu único papel em um filme garantiu-lhe sua pequena dose de imortalidade.

A viagem para o leste foi feita na companhia de Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Rob Wagner. O plano era ficar três semanas para participar do lançamento oficial da terceira campanha, em Washington, e depois ir para Nova York. Então, eles se dividiriam: Doug e Mary iriam para os estados do norte e Chaplin iria para os estados do sul. Chaplin dormiu durante os primeiros dois dias da viagem de trem. Recuperado da exaustão, sentou-se para escrever seu discurso e confidenciou que estava nervoso por fazer um pronunciamento sério à multidão. Doug sugeriu que ele praticasse com as pessoas que se reuniram em uma parada do trem. Porém, como foi o último orador, quando ele pegou o jeito, o trem já estava saindo; enquanto ele falava com entusiasmo, a multidão se afastava cada vez mais.

Em Washington, o grupo fez uma caminhada triunfal pelas ruas até um estádio de futebol, onde uma grande multidão tinha se reunido para ouvi-los. Marie Dressler também estava no palanque, e, quando Chaplin se entusiasmou tanto com sua própria eloquência que caiu da plataforma, ele a levou consigo. Eles caíram em cima do jovem Secretário da Marinha, Franklin D. Roosevelt. Depois, foram apresentados formalmente ao presidente Wilson, na Casa Branca. Chaplin sentiu que nenhum dos dois ficou impressionado com o encontro.

Em Nova York, a excitação foi ainda maior. As multidões começaram a se

reunir na esquina da Broad com a Wall Street durante a manhã, e por volta do meio-dia, em 8 de abril de 1918, o número de pessoas era estimado entre 20 e 30 mil. As pessoas aguardavam, muitas se apertando entre o Morgan Building, o prédio da Bolsa de Valores e os pilares da US Sub-Treasure [Secretaria do Tesouro, atualmente, um museu]. Seus discursos foram saudados com palmas, risos e gritos; a multidão foi à loucura quando Fairbanks pôs Chaplin em seus ombros.

Chaplin estava vestindo um terno acinturado azul, sapatos bicolores e um chapéu-coco. "Agora ouçam!" — ele começou, somente para ser interrompido pelos "vivas" e pelo riso dos milhares de banqueiros, corretores, mensageiros e estenógrafos. "Eu nunca fiz um discurso na minha vida"— ele continuou, sendo interrompido de novo — "mas acho que posso fazer um agora!". As poucas palavras seguintes foram inaudíveis. Então, a multidão se acalmou, e a maioria das palavras seguintes foi gritada em um megafone, sendo, então, ouvidas:

> Vocês aí, eu quero que esqueçam tudo sobre as porcentagens nessa terceira campanha de bônus de guerra. A vida humana está em risco, e ninguém ousa se preocupar com a taxa de juros que as ações irão pagar ou por quanto poderá comprá-las.
> É preciso dinheiro — dinheiro para sustentar o grande Exército e a Marinha do Tio Sam. Nesse exato minuto, os alemães estão em vantagem, e nós temos de doar nossos dólares. Nós devemos nos superar para poder expulsar da França aquele velho demônio, o Kaiser![8]

Os "vivas" a esse sentimento ecoaram por vários quarteirões da cidade. Quando a multidão eventualmente se aquietou, Chaplin concluiu: "Quantos de vocês aqui compraram ou querem comprar os bônus de guerra?". As mãos erguidas que se seguiram, segundo o *Wall Street Journal*, "sugeriam vividamente a última parte do último tempo no Estádio Polo Grounds durante o campeonato mundial".

A viagem a Nova York trouxe um bônus pessoal. Marie Doro, a bela estrela da montagem londrina de *Sherlock Holmes,* de trinta anos atrás, estava encenando *Barbara* no Klaw Theatre, e Chaplin conseguiu providenciar um jantar íntimo com ela. O sonho impossível do menino de dezesseis anos que tinha interpretado Billy, o pajem, tornou-se realidade.

A viagem de Chaplin começou em Petersburg, Virginia, e o levou pela Carolina do Norte, Kentucky, Tennessee e Mississipi. Ele chegou a Nova Orleans esgotado, e foi forçado a descansar por alguns dias, antes de completar a turnê e voltar para casa, via Texas. Em Memphis, ele encontrou uma carta de seu desesperado gerente de estúdio, John Jasper, pedindo demissão. Chaplin tinha

partido deixando a conta-corrente para o gerenciamento do estúdio com um atraso de três semanas. Em resposta aos protestos de Jasper, ele providenciou um pagamento semanal de 2 mil dólares, via cabo, quando o valor previamente era de uma média mínima de 3 mil dólares. Escreveu Jasper:

> Logicamente, eu esperava receber o dinheiro toda semana. A única maneira de qualquer gerente poder ter satisfação com seu trabalho é ter uma conta-corrente. Por que você não põe recursos suficientes no Citizen National Bank e acaba com essa confusão toda? Não é que você não tenha os recursos, como acontece com muitos outros.

Chaplin parece não ter se perturbado muito com a partida de Jasper. Alf Reeves foi imediatamente indicado como seu sucessor e, nos 28 anos seguintes, provou-se ser um gerente ideal, parecendo não se surpreender ou se alterar com os caprichos do chefe.

Chaplin voltou para Hollywood em maio, e no final do mês já estava pronto para começar seu novo filme, registrado, experimentalmente, como *Produção número 2: Camouflage* Dois rolos, que, porém, foram eventualmente rebatizados como *Ombro, armas!* A ideia de Chaplin na guerra era irresistível. Desde a época da campanha de difamação de Chaplin como "desertor", os desenhistas dos jornais de todos os lugares se deliciavam especulando sobre as possibilidades de uma confrontação entre Carlitos e o Kaiser. No final de 1917, Chaplin se divertiu desenhando um cartão postal — ainda preservado em um de seus álbuns de recorte — para um suposto filme, *Private Chaplin U.S A* : "Senhoras e senhores — Carlitos, nesse filme, deixa sua bengala e pega na espada para lutar pela democracia. Filme produzido pela *Charles Chaplin Film Corporation*, lançado no circuito da First National Exhibitors". Os colaboradores e amigos de Chaplin discordaram a respeito da sabedoria de fazer comédia sobre um evento tão terrível como a guerra, cujo impacto total os americanos tinham apenas começado a sentir recentemente. Chaplin, não obstante, estava confiante, percebendo, como sempre e cada vez mais, a proximidade entre a comédia, o drama e a tragédia.

Parece que ele começou o filme com uma ideia mais determinada da estrutura do que era o seu costume, embora essa noção fosse sofrer alterações no decorrer do filme. Originalmente, foi concebido como um filme de três atos. O primeiro mostraria Carlitos na vida civil, à mercê de uma mulher-macho, que era sua esposa, e pai de várias crianças. Depois de uma sequência-ponte no escritório de recrutamento, o filme iria mostrar as aventuras no *front*. A terceira parte do filme seria o "banquete", com as cabeças coroadas da Europa brindando a Carlitos, agradecidos por sua corajosa captura do Kaiser. No fim do

filme, como em *Jimmy, the Fearless,* ou como Carlitos em *O banco*, ele acordaria para a dura realidade do campo de treinamento.

CHARLIE CHAPLIN STUDIOS

DAILY PRODUCTON REPORT

Number of Days on Picture Including To-Day		
Idle	Work	Total
1	11	12

DIRECTOR

DATE January 28th 1918

CAMERAMAN

PICTURE No 1

WORKING TITLE "I Should Worry"

NUMBER OF REELS

Cast	Rate	Scenes Played In
CHARLIE CHAPLIN	*	
HENRY BERGMAN	STOCK	
ALBERT AUSTIN	STOCK	
FRED STAHR	STOCK	
TOM WILSON	STOCK	
SLIM COLE	STOCK	
JAMES T. KELLEY	GUAR	
TED EDWARDS	GUAR	

Petty Cash Expenditures	
Article	Amount
Balance of Hand	11 90
Meat for Dogs	14
" " "	20
" " "	36
Gasoline	20
Fur for Bergman	2 34
Rent of 2 Dogs	2 00
	6 46

Stills Taken To Day	2
Number Brought Forward	2
Total Stills to Date	5

Scenes Taken To Day

No	Feet	Scene No	Feet	Scene No	Feet
		Forward		Forward	
Total				Grand Tot	

Film Used	Footage
To Day	1200
Bal Forwd	4877
Total to Date	6077

Started Work	
A M	P M
10:30	

MEMO Mr Chaplin arrived at 9:40 A M
Started shooting dog no track kept of scenes. Fight was unsatisfactory.

Auto Used	Started Time		Finished Time	
	A M	P M	A M	P M

WEATHER Fair / Cloudy / Rain / Clear

O K Jul W Brown

1918 – Relatório diário de produção de *Uma vida de cachorro*, inicialmente chamado

CHARLIE CHAPLIN STUDIOS

DAILY PRODUCTON REPORT

Number of Days on Picture Including To Day		
Holds	Work	Total
1	18	19

DIRECTOR

DATE February 4th 1918

CAMERAMAN

PICTURE No. 1

WORKING TITLE

NUMBER OF REELS 2

Cast	Rate	Scenes Played In
CHARLIE CHAPLIN	*	Shot only dog scenes today
HENRY BERGMAN	STOCK	
ALBERT AUSTIN	STOCK	
FRED STARR	STOCK	
TOM WILSON	STOCK	
SLIM COLE	STOCK	
JAMES KELLEY	GUAR	
TED EDWARDS	GUAR	Made up
LOUIS FITZROY	GUAR	
THOMAS RILEY	GUAR	
DAVE ANDERSON	GUAR	
JANET SULLEY	GUAR	
MISS PITTS	STOCK	
JAMES McCORMICK	2 50	
GRACE WILSON	2 50	
MARGARET DHAGEP	2 50	
OLIVER HALL	2 50	
JERRY PARRAGANA	2 50	
LOYAL UNDERWOOD	2 50	
CHAS. GEE (Dog)	5 00	

Petty Cash Expenditures

Article	Amount
Balance of Hand	6 38
Advanced	10 00
Gas & Oil	45
Radiator Cap	50
Sausage	25
Rolls	12
Sausage compound	50
Casters	90
Pies & Eggs	1 22
Hot dogs	60
	11 34

Stills Taken To Day

Number Brought Forward 8

Total Stills to Date

Scenes Taken To Day

No.	Feet	Scene No.	Feet	Scene No.	Feet
3	12	Forward	46	Forward	128
4	0	320	12	326	13
5	5	321	10	327	10
6	8	322	12	328	7
7	3	323	15	329	6
8	3	324	15	330	82
9	7	325	18	331	24
Total		Total		Grand Tot	

Film Used

Footage	
To Day	1266
Bal. Forwd	12037
Total to Date	13003

Started Work: A.M. 10:00 P.M.

MEMO. Shooting dogs in street scene

Auto Used

Started Time A.M. P.M.

Fin Shed Time A.M. P.M.

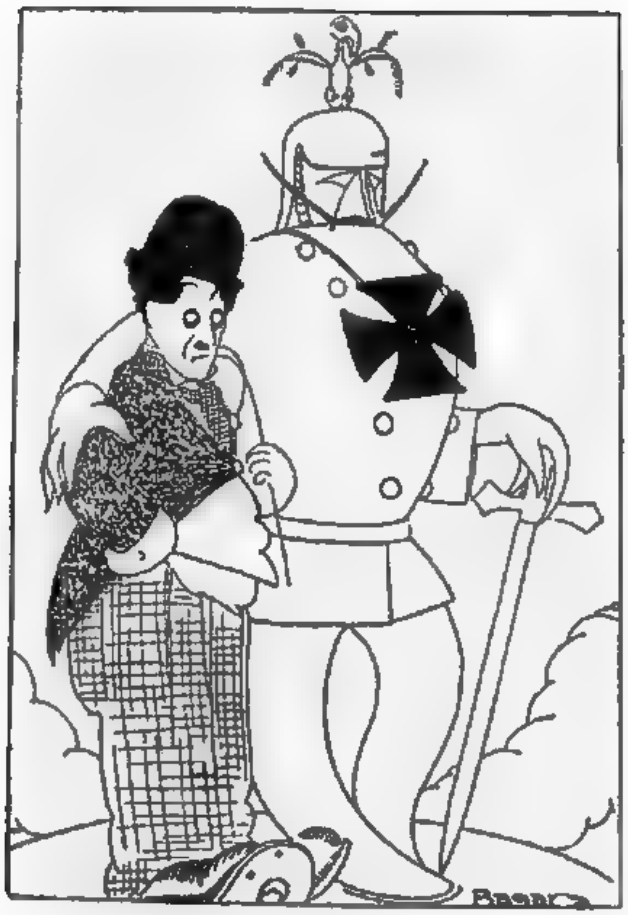
Weather: Fair / Cloudy / Rain

C. M. Brown

Clerk

— Over —

1918 – Relatório diário de produção de *Uma vida de cachorro.*



1917 – Quadrinho espanhol retratando Carlitos com o Kaiser.

Quando seus planos estavam já tão certos como antes descrevemos, Chaplin começou a filmar as histórias em sequência. Iniciou com as cenas da vida civil, usando três atrizes mirins: True Boardman Jr., Frankie Lee e Marion Feducha. A esposa zangada não apareceria na tela, sua presença só seria indicada por um prato voador, uma panela ou outro projétil voador ocasional. Quando finalmente as cenas foram reunidas, a sequência mostra Carlitos andando na rua com os três filhos. Sem nenhuma indicação, ele entra na porta de um bar, aparentemente deixando as crianças esperando pacientemente do lado de fora. Quando volta e se junta a eles, todos marcham para casa, onde ele, docilmente, prepara a sopa para o almoço, sob os bombardeios da esposa invisível. A chegada do carteiro com seus papéis de convocação é um alívio.

A sequência seguinte, que levou duas semanas para ser preparada e filmada, mostra a chegada de Carlitos ao escritório de recrutamento para o exame médico. Dizem-lhe para entrar e tirar a roupa. Parcialmente despido, ele abre a porta errada e se vê apanhado em um labirinto de escritórios com divisórias de vidro ocupadas por atendentes, todas mulheres. Depois de muita confusão, ele foge das mulheres e alcança uma porta, na qual se lê: "Dr. Francis Maud". O nome o deixa ainda mais apreensivo, mas, no fim das contas, o médico não é uma mulher, mas um homem — o lúgubre Albert Austin — com uma enorme

barba. O exame médico só é visto em silhueta através do grosso painel de vidro da sala do médico. O médico aparece e enfia uma enorme sonda na goela de Carlitos, mas a sonda é repelida e violentamente expulsa de volta. Eventualmente, Charlie engole a sonda, e o médico é obrigado a pescá-la com uma linha e um anzol. Sem dúvida sugerida pelas reminiscências de *Harlequinade*, da Karno, no Natal de 1910, a sequência é essencialmente uma respeitável e antiga rotina cômica do *vaudeville*, o teatro de sombras. Chaplin era mestre em dar nova vida a antigas piadas, e quando, 65 anos depois, a sequência foi redescoberta e incluída na série de televisão *Unknown Chaplin,* provou-se não ter perdido nada de sua verve.

Mesmo assim, Chaplin dispensaria tudo o que tinha sido filmado no primeiro mês de trabalho; uma autocensura tão rigorosa seria notável em qualquer período da história do cinema. Em 1918, quando um mês era tempo bastante para rodar uma película de primeira linha, isso era assombroso. Ademais, pelo contrato com a First National, o próprio Chaplin arcou com os custos da produção. Os recursos que ele estava disposto a desperdiçar pela busca da perfeição eram próprios. Felizmente, entretanto, ele sabia que podia fazer melhor.

A primeira semana de julho foi devotada ao levantamento da história e à construção de novos cenários. Quando retomaram as filmagens, Chaplin rodou do começo ao fim, sem os intervalos para conversar sobre a história e para a revisão que tinham se tornado costumeiros. A interrupção mais substancial aconteceu em 11 de julho, quando Marie Dressler visitou o estúdio acompanhada da atriz Ina Claire. Como de hábito, Chaplin abandonou o trabalho com surpreendente alegria para entreter sua antiga coestrela. Eles posaram juntos para os fotógrafos, que mostram a formidável Marie no cenário da trincheira com o humor de um huno bárbaro.

A trincheira e a armadilha no chão são uma abstração formidável do *front* ocidental. Quando Chaplin relançou *Ombro, armas!*, mais de meio século depois, ele orgulhosamente o prefaciou com cenas reais da guerra, para mostrar como seus cenários tinham sido bem feitos. As cenas das trincheiras, mostrando Carlitos, Sydney e seus companheiros se adaptando às condições da linha de frente — verminose, comida ruim, saudade de casa, franco-atiradores, chuva, barro, enchentes e medo — levaram quatro semanas para serem filmadas. A essa altura, era pleno verão. Certo dia, estava tão quente que foi impossível filmar. Chaplin passou quatro dias dessa onda de calor suando dentro de um disfarce de árvore. Seu desconforto foi recompensado por um dos episódios mais delirantemente surreais de sua carreira. Carlitos anda rapidamente por uma terra de ninguém em seu disfarce de árvore; à aproximação de uma patrulha de soldados alemães, ele congela em uma imobilidade arbórea. Quando um soldado alemão, carregando um machado, se aproxima, esperando cortá-lo com o intuito de fazer lenha para a fogueira, ele o combate engenhosamente. Em nossa última

visão de Carlitos disfarçado de árvore, ele está saltando e pulando, fugindo rumo ao horizonte distante. A amplitude da terra de ninguém foi conseguida, naqueles dias de uma Hollywood ainda rural, usando os subúrbios de Beverly Hills, enquanto Wilshire Boulevard e os fundos do Sherman providenciaram a floresta. Atrás do Sherman, eles encontraram um cano meio enterrado que sugeria um momento cômico. Carlitos dispara como um coelho e se enfia no cano; os perseguidores alemães conseguem agarrar suas pernas, mas só conseguem ficar com as botas e com o disfarce de árvore, que ele deixa para trás como se fosse uma pele de cobra. Em seguida, o redondo Henry Bergman, interpretando um oficial alemão, fica preso no cano quando vai perseguir Carlitos, e o cano tem de ser quebrado para ele ser retirado de lá. Não se sabe se as autoridades de água e esgotos de Los Angeles descobriram como sua propriedade tinha sido destruída.

Dedicado ao papel patriótico, Chaplin tinha concordado em doar um pequeno filme para a campanha de bônus de guerra, as chamadas *Liberty Bonds*, e agora percebia que, para entregá-lo a tempo teria de parar com as filmagens de *Camouflage*, que, inevitavelmente, tinham estourado o prazo de produção previsto. Em 14 de agosto, a unidade de produção trabalhou até a uma da manhã para completar as cenas do encontro do Soldado Carlitos com Edna, que interpretava uma camponesa francesa em sua casa arruinada. O dia seguinte no estúdio foi dedicado a fazer o que foi identificado somente como "filme de propaganda". Eventualmente intitulado *Laços de liberdade*, tinha 685 pés (cerca de dez minutos) e foi terminado em seis dias de trabalho. Sydney aparece como o Kaiser, com o traje e a maquiagem que ele usou em *Camouflage*. Além de Chaplin, o elenco foi composto por Edna, Albert Austin e uma criança chamada Dorothy Rosher — a futura atriz Joan Marsh. O filme tinha quatro episódios, introduzidos pela legenda: "Há quatro tipos diferentes de laços: o laço da amizade; o laço do amor; o laço do casamento; e o mais importante de todos: os *Liberty Bonds*, ou os laços da Liberdade". O uso de adereços simples, estilizados e brancos, contra um fundo negro deu a esse curioso filme um ar protoexpressionista. Ele foi doado ao governo e distribuído sem custo para todos os teatros dos Estados Unidos, em agosto de 1918. Com *Laços de liberdade* fora do caminho, Chaplin terminou rapidamente *Camouflage*. Em 16 de setembro, o filme já estava editado e foi rebatizado como *Ombro, armas!*.

Chaplin, agora se sentindo cansado, desanimado e deprimido por problemas pessoais, subitamente perdeu a confiança no filme e, mais tarde, alegou que tinha pensado seriamente em se livrar dele. Ele não acreditou quando Douglas Fairbanks, tendo exigido ver a película, riu tanto que rolaram lágrimas em suas bochechas. Mais que qualquer outro palhaço na história, Chaplin foi capaz de provar que a comédia nunca é tão rica como quando é temperada pela tragédia. Ele tinha metamorfoseado os horrores da guerra da vida real em um motivo de riso; nesse caso, não havia público que apreciasse mais o filme do que aqueles

homens que tinham visto e sofrido aquela realidade. O soldado Carlitos incluiu uma ratoeira e um ralador em sua bagagem, que servia como coçador de costas quando os piolhos ficavam muito excitados. Sua comida trazida de casa incluía biscoitos tão duros quanto a sua ração, e um queijo *limburger* cujo cheiro era tão forte que ele o usou como uma granada para sufocar o inimigo. Ele tira vantagem das balas que passam zunindo para abrir uma garrafa e acender um cigarro. Como um franco-atirador, ele faz marquinhas de giz para os acertos — depois, apaga a última, reconhecendo uma bala de resposta que atinge seu capacete de latão. Até o pesadelo das trincheiras inundadas do rio Somme é transformado em risos. Carlitos fisga seu travesseiro (que havia submergido) e tenta, em vão, afofá-lo antes de se deitar para dormir. Ele apaga a vela enquanto ela está flutuando na água da trincheira inundada. Uma legenda desse filme se tornou uma piada clássica da Primeira Guerra. Perguntado sobre como tinha capturado treze soldados alemães com as mãos nuas, Carlitos responde, de forma simples e mistificadora: "Eu os cerquei".

Tão memorável quanto essa é a cena em que Carlitos é o único soldado que não recebe nenhuma carta ou encomenda do correio. Com seu orgulho ferido, ele recusa a oferta de um bolo, que um camarada mais sortudo lhe faz, sai da armadilha no chão e vai para a trincheira. Lá, um soldado, que se encontra de guarda, está lendo uma carta que recebeu de casa. Carlitos lê por sobre o ombro dele e imita todas as emoções que estão passando pelo rosto do soldado. Embora ele possa fazer comédia disso, a insensatez, a tragédia e o desperdício da guerra atormentariam e desnorteariam Chaplin. Uma cena aparentemente alegre em *Ombro, armas!* já aponta uma inclinação de reflexão mais séria. Carlitos, tendo "cercado" e capturado seus prisioneiros alemães, oferece-lhes cigarros. Os soldados comuns aceitam, agradecidos, mas o diminuto soldado prussiano pega o cigarro só para jogá-lo fora com desprezo. Carlitos imediatamente agarra o pequeno homem, põe nos joelhos e lhe dá uma surra silenciosa de palmadas. Os soldados alemães se reúnem, deliciados, e aplaudem. Há aqui uma camaradagem dos homens comuns que transcende a rivalidade dos governos e dos exércitos.

Ombro, armas! foi um dos maiores sucessos da carreira de Chaplin. Nessa época, sua vida pessoal e o casamento com Mildred Harris não estavam indo tão bem. Quando ele conheceu Mildred, em uma festa de Samuel Goldwyn, provavelmente no começo de 1918, ela tinha dezesseis anos. Tendo se estabelecido como atriz mirim antes dos dez anos de idade, naquela época, ela estava empregada na Paramount, sob a direção de Lois Weber. Ela ainda irradiava uma qualidade infantil que encantou Chaplin: seu ideal feminino tinha sido estabelecido definitivamente, ao que parece, pela primeira paixão por Hetty Kelly (que tinha quinze anos). De sua parte, Mildred parecia fazer bom uso dos cabelos dourados, olhos azuis e conversa dada a um flerte. Ela, presumivelmente,

não era desencorajada pela mãe, que, como camareira no Ince Studios, não podia deixar de saber que Chaplin era o solteiro mais conveniente e bonito de Hollywood. Harriette Underhill descreveu sua aparência naqueles tempos: "ele fala de modo jocoso, pensa de modo sério, veste-se discretamente e é bonito. Ele tem os dentes mais brancos, os olhos mais azuis e as pestanas mais negras que nós já vimos[...]"

Logo, tanto Chaplin quanto os Harris estavam recatadamente se defendendo das perguntas dos repórteres — que não eram fáceis de ser despistados. Em 25 de junho, o *Los Angeles Times* relatou boatos de um noivado e os desmentidos seguintes. No dia seguinte, o *Los Angeles Examiner* fez uma matéria mais completa e circunstancial:

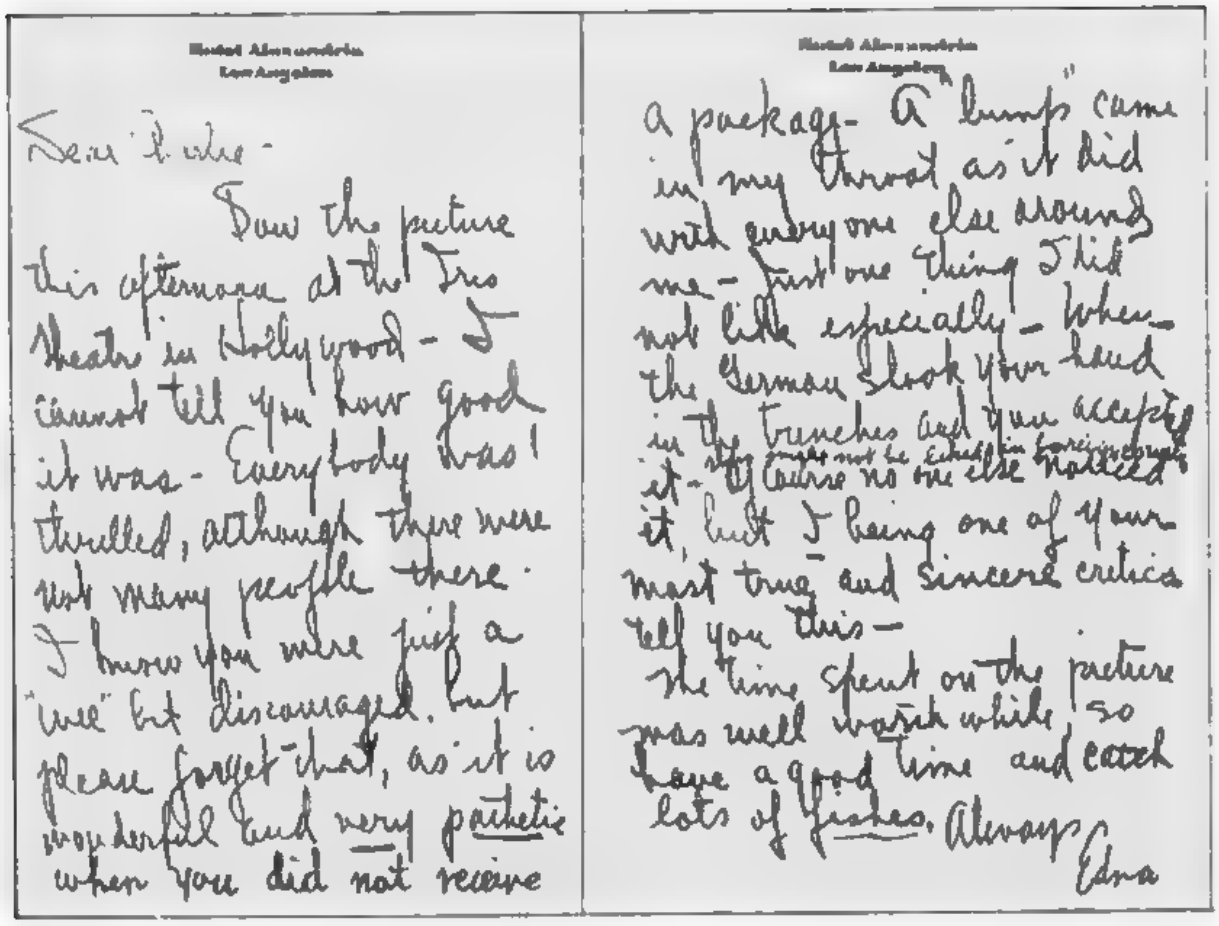
> O BOATO DO CASAMENTO DE CHAPLIN É NEGADO
>
> Apesar dos rumores incessantes, dizendo que Mildred Harris, a delicada predileta das telas, conquistou o coração de Charlie Chaplin e que logo será sua noiva, tanto a pequena atriz quanto a mãe, Sra. A. F. Harris, negaram a última parte da dúbia alegação, na noite passada.
>
> "Não, o Sr. Chaplin e eu não estamos noivos", disse a Srta. Harris na noite passada, quando retornava aos seus aposentos no Wilshire Apartments, depois de uma tarde no estúdio dele. "Somos apenas bons amigos. Pois só nos conhecemos há dois meses e só estamos nos vendo há um mês ou menos. Tenho certeza também de que o Sr. Chaplin não negará isso. Não discutimos o boato, pois não nos vemos há cerca de uma semana".
>
> A Sra. Harris ficou muito surpresa com o relato e acrescentou que sua filha só tem dezessete anos de idade e é muito nova para pensar em casamento.
>
> De acordo com o que se divulga nos círculos do cinema, Chaplin recentemente trocou ideias com Philip Smalley (marido de Weber), do Lois Weber Studio, onde a Srta. Harris trabalha, e perguntou se o contrato dela seria afetado se eles se casassem. Segundo o relato, a reposta foi que o casamento não afetaria o contrato.
>
> Philip [*sic*] Smalley negou que a reunião tenha acontecido.

A Srta. Harris parou de negar tudo depois da conclusão de *Ombro, armas!*, quando Mildred anunciou que estava grávida. Chaplin tinha sido apanhado numa armadilha: ele não podia arriscar um escândalo desse tipo de envolvimento com uma menor de idade. Tom Harrington, seu valete, secretário, confidente e faz-tudo, foi solicitado a requerer o registro do casamento para 23 de setembro de

1918, depois do horário de trabalho do estúdio. Harrington arranjou a situação com discrição, pelo que Chaplin ficou grato e, sem qualquer vontade, ele se viu um homem casado. Deixando o Los Angeles Athletic Club, que tinha sido sua casa praticamente desde que chegara a Hollywood, alugou uma casa na De Mille Drive, 2000. O aluguel era somente por seis meses, e longos períodos de locação não eram apropriados a esse casamento. Sua reação ao ver a futura noiva esperando sua chegada no cartório não foi, para dizer o mínimo, promissora: "Senti um pouco de pena dela".

Edna só soube do casamento quando leu os jornais no dia seguinte, mas aceitou o fato com dignidade e uma calma aparente. Chaplin lembrava-se de que, quando ele foi ao estúdio na manhã seguinte, ela apareceu na porta do camarim dela. "Parabéns", ela disse, suavemente. "Obrigado", ele respondeu, andando para o seu próprio camarim. "Edna me deixou embaraçado". Edna não viu *Ombro, armas!* na sala de projeção com Chaplin, mas, quando ele estava a ponto de embarcar para uma semana de lua de mel na Ilha Catalina[9], ela lhe escreveu.

Às suas outras qualidades, Edna acrescentou ser uma nobre perdedora. A pobre Mildred, como Chaplin mesmo colocou, "não era muito inteligente". Ele se entediava com ela, e ela, por sua vez, ressentia-se da concentração exclusiva que ele dedicava ao trabalho. Ficava aborrecida porque ele não se importava com a carreira dela, que gozou de um breve estímulo por ter se tornado a celebridade "Mildred Harris Chaplin". A pior ironia para Chaplin foi que a gravidez, que fora o gatilho que o fizera casar, fora um alarme falso.



Dear Charlie -

Saw the picture this afternoon at the Iris theatre in Hollywood - I cannot tell you how good it was - Everybody was thrilled, although there were not many people there. I know you were just a "wee" bit discouraged, but please forget that, as it is wonderful and very pathetic when you did not receive a package - A "lump" came in my throat as it did with everyone else around me - Just one thing I did not like especially - When the German shook your hand in the trenches and you accepted it - Of course no one else noticed it, but I being one of your most true and sincere critics tell you this -

The time spent on the picture was well worth while, so have a good time and catch lots of fishes. Always

Edna

Chaplin ficou convencido de que o casamento debilitara sua habilidade criativa, e as dificuldades agudas que ele enfrentou no filme seguinte, *Sunnyside [Idílio campestre]*, começaram com o título de trabalho *Jack of All Trades*, que parecia confirmar seus temores. As ideias de Chaplin pareciam muito menos claras que o normal. Ele tinha se decidido por um tema rural, transformado as ruas normais dos cenários do estúdio nas ruas de uma aldeia do velho mundo e construído um cenário para o vestíbulo de um hotel velho, em que ele interpretaria um faz-tudo que deu o título provisório ao filme. Os primeiros dias de filmagem foram gastos em uma locação no rancho Phelps, e os reembolsos que restaram desse período lembram a remota e rústica Califórnia. A Sra. Phelps recebeu um pagamento de três dólares por dia pelo uso da sua fazenda, um dólar de reembolso por reparos em uma cerca e trinta centavos por cabeça pelo almoço da unidade de produção na cozinha do rancho. Foram contratados vaqueiros e cavalos de um fazendeiro vizinho, Joe Floris.

A produção começou em 4 de novembro, cinco semanas antes da data prevista, mas a exasperante falta de uma ideia condutora ficou evidente pela quantidade de dias que Chaplin tirou para "discutir a história" com Bergman e com os outros, e pela sua disposição em agarrar qualquer distração que aparecesse. O trabalho foi abandonado para que Charlie, Sydney e Minnie Chaplin pudessem almoçar com o Bispo de Birmingham, cuja visita ao estúdio

foi inteiramente filmada. Em outro dia, Chaplin foi ao estúdio, mas saiu de carro com Carter De Haven, em uma "corrida adolescente". Mais tarde, toda a companhia tirou três dias para ir ao circo aéreo em San Diego, viagem vagamente justificada pela filmagem de 2 mil pés do evento, que nunca foi usada. Em meados de dezembro, Chaplin reuniu o que tinha sido filmado, mas estava tão desanimado que se ausentou do estúdio. O Natal chegou, mas Chaplin não voltou. Nem ele nem Edna foram vistos no estúdio nas primeiras semanas do ano novo, e em 19 de janeiro de 1919, o estúdio fechou por completo. Ao todo, Chaplin se ausentou do estúdio por seis semanas. Nenhum de seus colegas o tinha visto em uma crise criativa tão grave.

Chaplin voltou ao estúdio em 29 de janeiro e anunciou que os 21.053 pés de filme que tinham sido expostos para *Jack of All Trades* seriam abandonados, e que ele pretendia começar uma nova produção, a se chamar *Putting it Over*. Esse novo projeto não se saiu melhor, e a situação foi agravada por uma série de dias chuvosos que não permitiram filmagens. Chaplin testou algumas atrizes novas, contratou alguns vaqueiros e cavalos, uma vaca, um touro e um dublê; depois de alguns dias, ele anunciou que retomaria *Jack of All Trades*, agora com o nome *Idílio campestre*.

Os registros diários do estúdio contam sua própria versão:
21 de fevereiro: Sem filmagem. Sr. Chaplin editando.
22 de fevereiro: Sem filmagem. Sr. Chaplin editando.
23 de fevereiro: Sem filmagem. Sr. Chaplin editando.
25 de fevereiro: Sem filmagem. Procura de locações.
26 de fevereiro: Sem filmagem. Sr. Chaplin não se sentiu bem.
27 de fevereiro: Sem filmagem. Sr. Chaplin editando.
28 de fevereiro: Sem filmagem.

1º de março: Sem filmagem. Filmagem do pôr do sol, 100 pés.
2 de março: Sem filmagem. Discussão da história.
4 de março: Sem filmagem. Discussão da história.
5 de março: Sem filmagem. Sr. Chaplin ficou doente.
6 de março: Sem filmagem. Sr. Chaplin ausente.
7 de março: 376 pés filmados.
8 de março: Sem filmagem. Discussão da história.

Subitamente, em meados de março, Chaplin foi tomado ou pelo desespero ou pela inspiração. Até aqui, ele tinha gastado 150 dias na produção, dois terços deles enroscados. Agora, no entanto, ele passaria as três semanas seguintes filmando continuamente e reunindo os elementos de uma história tosca e ligeira, porém, coesa. Ele desenvolveu a história de um interesse amoroso entre ele e Edna, com um rival na figura de um elegante trapaceiro da cidade, que entra em

cena para virar a cabeça dela com suas maneiras galantes e roupas bonitas. (Estaria Chaplin transformando a vida real em arte?)

Idílio campestre revela a tensão que aconteceu para sua conclusão, e Chaplin e os contemporâneos o consideraram um de seus piores filmes. Certamente, a comédia não tem a estrutura firme nem possui a forte motivação dos outros filmes do período, mas há alguns processos distintos do Chaplin usual, além da experiência de mostrar Carlitos em um cenário bucólico. Ele se permite um truque particularmente macabro para se livrar do idiota da cidade, enquanto está fazendo a corte a Edna. Vendando o jovem sob o pretexto de uma brincadeira de esconde-esconde, ele o conduz, gentilmente, até o meio da estrada, onde a criatura desprezível fica pelo resto do filme, ameaçado pelo tráfego de veículos.

Há também uma homenagem estranha ao "Prelúdio à tarde de um fauno". A sequência começa com uma perseguição ao gado pela cidade, depois que o Carlitos vaqueiro deixou suas reses se perderem. Ele é atingido pela mais feroz das bestas, monta em suas costas e é expulso da aldeia, para ser lançado, inconsciente, em um fosso ao lado de uma pequena ponte. Então, sonha que é acordado por quatro ninfas, que o puxam para que ele se junte a elas em uma dança arcadiana. A dança de Carlitos fica decididamente mais animada depois que ele cai de costas em um cacto. Um brilhante, porém excêntrico, dançarino, como ele geralmente se mostrava, Chaplin ficara fascinado pelos balés russos que tinham se apresentado recentemente em Los Angeles, e ficou lisonjeado pela admiração que os bailarinos demonstraram por seus dotes como mímico. Nijinsky e sua companhia visitaram o estúdio, e, quando Chaplin foi vê-los no teatro, o grande bailarino — que tinha recentemente deixado Diaghilev, e estava ele próprio passando por problemas de independência — fez o público esperar por meia hora durante o intervalo, enquanto conversava com Chaplin.

O final dessa película é o mais enigmático de qualquer dos outros filmes de Chaplin. Percebendo que tinha perdido Edna para o embusteiro da cidade, ele se coloca deliberadamente na frente de um carro que vem vindo na sua direção. De repente, a cena corta para um desenlace feliz e rápido, em que o truculento Carlitos despacha o trapaceiro da cidade em seu automóvel e reconquista Edna. Até hoje, os críticos não conseguiram entrar em um acordo sobre se o suicídio era um sonho ou se o final feliz é que era um sonho esperançoso de um suicida à beira da morte. *Idílio campestre* foi terminado, para o intenso alívio de Chaplin, em 15 de abril de 1919, e estreou dois meses depois.

Havia outros motivos para a ansiedade de Chaplin, além do seu casamento infeliz. Desde 1917, Sydney estava tentando trazer a mãe para a Califórnia. Desde a morte da tia Kate, Aubrey Chaplin, primo de Chaplin, estava tomando conta de Hannah na Peckham House. Parecia que a oportunidade ideal para trazê-la tinha surgido quando Alf Reeves veio, no outono de 1917, e Sydney mandou-lhe um telegrama:

> Consegui permissão do governo americano para a entrada de minha mãe aqui para tratamento especial. Pode trazê-la com duas enfermeiras? Fale com Aubrey Chaplin, Hereford Street, 47, Bayswater. Ele tem todos os detalhes. Se tudo der certo, mandarei dinheiro, passagem e roupas.

Nesse ponto, Aubrey percebeu que as permissões necessárias não tinham chegado da Inglaterra, e Hannah ficou em casa. Em março de 1919, todavia, Aubrey conseguiu escrever a Chaplin, dizendo que tinha esperanças de que os preparativos para a viagem de Hannah pudessem ser completados em meados de maio. Incomodado com seu casamento e sua crise criativa, Chaplin percebeu, subitamente, que não conseguiria enfrentar a dor de ver a mãe em seu estado corrente, em função de seus próprios problemas. Em 21 de abril, ele telegrafou a Sydney, que estava em Nova York, no Claridge Hotel:

> Acho melhor a mãe ficar na Inglaterra, em algum bom *resort* à beira-mar. Temo que a presença dela aqui possa deprimir e afetar o meu trabalho. É bom vir sozinho.

O leal Aubrey, então, conseguiu um refúgio apropriado na costa inglesa, e sugeriu que ela poderia ser colocada em Margate, de preferência com um nome falso, com uma dama de companhia e uma enfermeira. Mas Hannah continuou na Peckham House por enquanto, com seus dias monótonos variando com saídas ocasionais e visitas de uma antiga amiga, Marie Thorne.

Depois de uma pausa de um mês, Chaplin iniciou uma nova produção — e seus problemas recomeçaram. O título, *Charlie's Picnic,* sugeria todo tipo de possibilidades cômicas. Chaplin testou várias crianças e escolheu cinco: True Boardman Jr., Marion Feducha, Raymond Lee, Bob Kelly e Dixie Doll, que foram mantidos na folha de pagamento pelas quatro semanas seguintes. Durante todo esse tempo, Chaplin conseguiu filmar somente algumas poucas cenas incoerentes, em dois dias. Um verão abrasador não era propício à inspiração. Certo dia, o assistente do estúdio registrou: "Quente como o diabo". Em 16 de junho, Chaplin desistiu, despediu as crianças e foi cavalgar com Clement Shorter. Quinze dias depois, ele tentou de novo. Durante quatro dias, no começo de julho, lutou para filmar alguma coisa — qualquer coisa. Ele fez Kono, seu motorista, dirigir o carro, e colocou Alf Reeves e um amigo, Elmer Ellsworth, em uma cena. Então, o estúdio entrou em uma completa inatividade. Certo dia, tudo o que o assistente do estúdio pôde encontrar para colocar em seu registro diário foi: "Willard tirou um cochilo hoje". Não se deixou nenhuma pista sobre quem era Willard — talvez fosse o gato do estúdio —, mas o comentário indica o desespero absoluto em relação ao nível de inatividade na esquina da Sunset com a La Brea.

O menor dos problemas de Chaplin eram as preocupações domésticas. Mildred agora estava realmente grávida e, em 7 de julho, ela deu à luz um bebê com má formação. Três dias depois, em 10 de julho de 1919, o estúdio registrava laconicamente: "Norman Spencer Chaplin faleceu hoje às quatro da tarde". No dia seguinte, o registro do estúdio foi: "11 de julho. Todo o elenco está ausente. Sem filmagem. Norman Spencer Chaplin foi sepultado hoje às três da tarde. Cemitério Inglewood". Foi ideia de Mildred escrever na sepultura: "O ratinho". Muitos anos depois, Mildred recordava: "Charlie sofreu muito... E essa é a única coisa que me lembro sobre Charlie... Que ele chorou quando o bebê morreu". Chaplin disse amargamente a um amigo que os agentes funerários colocaram um sorriso no pequeno rosto morto, embora o bebê nunca tivesse sorrido na vida.

Pode ser presunçoso traçar relações entre seu choque emocional e a súbita eclosão de criatividade que Chaplin experimentou depois disso; ou entre a morte do primeiro filho e o tema do filme que ele iria fazer em seguida, e que permanece como seu maior trabalho. No entanto, dez dias após a morte de Norman Spencer, Chaplin estava fazendo testes com bebês no estúdio. Entrementes, ele já tinha encontrado um coastro. No período de depressão que se seguiu ao término de *Idílio campestre*, ele tinha ido ao Orpheum e visto um ato excêntrico de dança com Jack Coogan. No final do número, Coogan trouxe seu filho de quatro anos de idade, que pegou um arco, fazendo uma imitação do número do pai, e fez sua saída com uma pequena dança elétrica. Chaplin ficou encantado — talvez isso o lembrasse sua primeira aparição no palco, quando ele não era muito mais velho que Jackie Coogan.

Uma ou duas noites depois, Chaplin encontrou Jackie pela primeira vez.[10] Ele entrou no salão de jantar do Alexandria Hotel com Sid Grauman, no momento em que Jackie e seus pais estavam saindo. Eles pararam e conversaram: Grauman conhecia os Coogan do *vaudeville,* quando gerenciava os hotéis para seu pai. A Sra. Coogan tinha se apresentado no circuito como atriz mirim, e era conhecida como "Bebê Lilian". Enquanto Grauman e os Coogan conversavam, Chaplin sentou-se perto de Jackie, de modo a ficar no mesmo nível dele, e começou a conversar com a criança. Então, ele perguntou à Sra. Coogan se poderia emprestá-lo por alguns instantes. A Sra. Coogan ficou surpresa, mas Charlie Chaplin era Charlie Chaplin. Conforme suas recordações depois do episódio, Chaplin e o bebê brincaram durante uma hora e quarenta e cinco minutos no canto do *lobby* do famoso "tapete de um milhão de dólares" do Alexandria (que era chamado assim por causa dos inúmeros contratos de cinema que tinham sido assinados ali).

Eventualmente, Chaplin trouxe a criança de volta e disse: "Esta é a pessoa mais surpreendente que eu já conheci em minha vida". O momento mágico para Chaplin, ao que parece, teria sido quando ele perguntou a Jackie o que ele fazia, e Jackie respondeu, serenamente: "Eu sou um mágico que trabalha em um mundo

de prestidigitação". A frase deve ter sido uma das falas do show do pequeno e brilhante mímico, mas não deixou de comover Chaplin, com seu grande e próprio encanto pelas palavras. Encantado como estava, Chaplin ainda não tinha pensado, a essa altura, em usar Jackie em um filme.

Durante o intervalo em que ficavam no estúdio, esperando por inspiração para *Charlie's Picnic*, Chaplin começou a conversar sobre o número de Coogan. Alguém da unidade de produção disse que tinha ouvido falar que Roscoe Arbuckle acabara de assinar contrato com Coogan. Imediatamente, Chaplin aborreceu-se consigo mesmo por não ter tido a ideia de colocar o garoto nos filmes. Triste, ele começou a pensar em todas as *gags* que poderia ter feito com a criança. O publicitário, Carlyle Robinson, fez a feliz descoberta de que fora o pai que assinara contrato com Arbuckle, e não o filho. O secretário do estúdio, Sr. Biby, foi enviado para ver Jack Coogan, que concordou em deixar o filho trabalhar para Chaplin. "Lógico que você pode ter o pequeno", ele disse.

Em 30 de julho, Chaplin alegremente jogou fora os 6570 pés de filme que já tinham sido rodados para *Charlie's Picnic* e decidiu que a melhor candidata infantil que ele tinha testado fora Baby Hathaway, e começou a trabalhar em *The Waif*. Agora, a inspiração parecia ter voltado: durante todo o mês de agosto e de setembro ele trabalhou com um entusiasmo frenético; não houve ausências do estúdio, não houve dias de "discussão da história", não houve passeios a San Diego. Em certos dias, a equipe filmou mais de 4 mil pés, a extensão de um filme de dois rolos.

Como de hábito, Chaplin filmou a história em continuidade; e as cenas que ele gravou nessas prolíficas semanas apareceram quase sem revisão na versão definitiva de *O garoto*. Edna é vista deixando um hospital beneficente com um bebê nos braços, sob o olhar de desprezo de uma enfermeira e do porteiro: no filme terminado, uma legenda explica sucintamente a situação dela: "A mulher — cujo pecado foi a maternidade". Edna, provavelmente com intenção de se suicidar, deixa o bebê no banco de trás de um luxuoso carro, com um bilhete, pedindo que quem o encontrasse cuidasse e zelasse por ele. (O carro usado na cena pertencia a D.W. Griffith). Logo depois disso, o carro é roubado por dois vigaristas com cara de assassinos. Ao encontrar o bebê no banco de trás, eles o jogam rudemente em um beco.

No estúdio, Charles D. Hall tinha criado um cenário de um sótão, que marcou indelevelmente nossa visão de *O garoto*. Poderia ser uma ilustração de *Oliver Twist*, com seu teto enviesado sob o beiral do telhado, as paredes descascadas, mesas vazias, mobília quebrada e uma porta que dava para um precipício de escadas. Poderia — e deveria — ser a reminiscência do sótão da Pownall Terrace, 3, onde Charlie tinha batido a cabeça no teto quando se sentava na cama.

Aqui, em quatro dias de filmagem, Chaplin criou a sequência memorável com

Baby Hathaway, em que o Vagabundo, tendo se tornado, sem querer, o guardião do bebê perdido de Edna, aprende sozinho a arte de cuidar de bebês. Ele improvisa um berço-rede, uma mamadeira feita com um velho bule de café e um prático equipamento consistindo de uma cadeira com um buraco no assento e um pinico embaixo (quando, com alguma preocupação, ele sente o fundo umedecido do berço). Esses detalhes simples ofenderam os espectadores mais puritanos da época, mas, em geral, o público os amou.

Chaplin seguiu em frente, para as cenas no mesmo sótão, supostamente cinco anos adiante, quando o bebê tinha crescido, e agora era Jackie Coogan. Jackie se provou um ator nato e um pupilo esperto, e a maioria da sequência foi rodada em uma semana. Os pais do garoto se revezavam no *set* de filmagem: a Sra. Coogan ficou no começo da filmagem, enquanto o pai ainda estava sob contrato de Arbuckle; depois ele mesmo acompanhou as filmagens. Eles observavam com uma fascinação satisfeita o desenvolvimento da relação de Chaplin com seu filho. Era uma amizade real e íntima. Ambos desapareciam juntos, para dar uma caminhada pelo pomar de laranjas. Podiam passar horas vendo as formigas trabalhando, e Chaplin gostava de explicar a Jackie as maravilhas da natureza. De sua parte, Jackie não estava realmente consciente da importância de Chaplin: ele o considerava, simplesmente, como o homem mais notável que já conhecera.

A Sra. Coogan — como ela mesma explicou, muito tempo depois, ao neto, Anthony Coogan — sentia que a relação era bem complexa. Em certo nível, Chaplin se tornava uma criança quando estava na companhia de Jackie. Grande parte de seu talento e do personagem do Vagabundo era sua capacidade de ver a vida de um ponto de vista infantil. Na relação com Jackie, ele conseguia exibir e expandir esse comportamento infantil. Em outro nível, Chaplin, tanto na tela quanto fora dela, adotou um papel paternal com Jackie. Era impossível para as pessoas no estúdio resistirem ao sentimento de que Jackie tinha substituído o filho que Chaplin acabara de perder.

Acima de tudo, Jackie forneceu a Chaplin o ator mais perfeito com quem ele já tinha trabalhado. Para o multiforme Chaplin, atores eram ferramentas necessárias. Idealmente ele mesmo interpretaria todos os papéis em seus filmes. Mas, como não podia, precisava de atores que pudessem simular suas próprias performances. O que ele buscava nos atores era uma imitação perfeita de suas expressões e gestos e, mais tarde, das entonações que ele demonstraria. Por essa razão, artistas mais independentes, em termos criativos, geralmente se aborreciam; e por isso, em algumas das melhores atuações, parece que estamos vendo o próprio Chaplin na pele de outra pessoa — homem ou mulher.

O talento de Jackie era a mímica. Quando Chaplin lhe mostrava algo, ele conseguia fazer. Três ou quatro ensaios eram geralmente suficientes; e Chaplin dizia que ele era um ator de "primeira tomada". Ele podia se incumbir de cenas tão complexas que frustrariam atores mais velhos. "A mecânica", Chaplin

observou, "induz a emoção". Todavia, as coisas podem nem sempre ter sido assim tão fáceis, como se recordava Lita Grey: "Sua paciência era infinita com a criança, mesmo que Jackie errasse uma cena depois da outra. Ele dizia: 'temos muito tempo', tentando acalmar a criança confusa. 'As cenas mais difíceis são as mais simples de fazer. As coisas mais simples são, geralmente, as mais difíceis[...]'".[11] Nenhum ator mirim, quer no cinema mudo ou sonoro, jamais suplantou a atuação de Jackie Coogan em *O garoto*, na verdade que transmitia e no leque de sentimentos.

Pouco podia atrapalhar a tremenda onda criativa de Chaplin, embora tenha havido algumas interrupções. Certo dia, naquela Hollywood diferente, a fumaça de um incêndio numa floresta vizinha estragou os filmes. Houve um dia de chuvas; e, em outro dia, Jackie desgraçou-se ao se perder. O incidente foi sucintamente registrado no relatório diário da produção, de 17 de setembro: "Jackie Coogan — perdido e surrado". Jackie tinha adormecido embaixo de alguma peça do cenário; quando acordou, permaneceu no esconderijo observando, com uma curiosidade imparcial, a comoção em torno do sumiço dele, enquanto um lago próximo era dragado. Foi Jack Coogan que administrou a derradeira "surra".

No final de setembro, no entanto, a onda criativa desapareceu. Chaplin se mudou para um novo cenário e para um beco sem saída. O cenário era um albergue barato, e, naquele momento, ele estava evidentemente incerto quanto ao melhor modo de usá-lo. Ele passou três dias e mais de 7 mil pés de filme em uma elaborada *gag* sobre um circo de pulgas e os inconvenientes decorridos com a fuga dos seus artistas. Mais tarde, essa filmagem teria um papel em um dos mais intrigantes mistérios da vida criativa de Chaplin. Naquele momento, todavia, ela foi abandonada, e o trabalho com *The Waif* foi suspenso.

Uma das razões para isso foi Chaplin ter percebido que *The Waif* iria se tornar maior que qualquer coisa já tentada por ele antes, e era provável que demorasse muitos meses para ser completado. A First National, contudo, estava impaciente por um novo lançamento. O único modo de ganhar algum espaço para respirar, necessário para trabalhar em *The Waif* em seu próprio ritmo, seria surpreender com um novo filme o mais rápido possível. Ele tinha, afinal de contas, feito dois filmes de dois rolos por mês para a Mutual e um por semana para a Keystone.

Com um incentivo tão forte para produzir um filme, Chaplin teve pouco trabalho com esse "rapidinho". O material com os carros e as crianças, que já tinha sido filmado para *Charlie's Picnic*, foi reconsiderado e ficou bom o bastante quando reunido; o título foi alterado para *The Ford Story*. Chaplin contratou um comediante famoso, o grande Babe London (descrito entusiasticamente no relatório diário do estúdio como "grande"), com mais quinze figurantes e quatro músicos negros. Toda a equipe foi de ônibus até San Pedro, onde um barco de passeio, o *Ace*, foi alugado da San Pedro Transportation Company por cinco

dólares a hora. O barco era o tipo de adereço cênico que nunca tinha falhado em incendiar a imaginação de Chaplin no tempo da Mutual, e ele começou a inventar variações com os temas de dança, enjoo no mar, cadeiras do convés que caíam, maridos ciumentos e os perigos de barcos acossados por tempestades. Em sete dias consecutivos de trabalho, ele rodou 25 mil pés de filme. A edição foi completada em quinze dias, e a película, agora chamada *Um dia de prazer*, foi enviada para a First National em 3 de novembro.

O filme foi um alegre regresso aos dias da Mutual. Do modo que Chaplin tinha planejado originalmente a edição, o filme seria ainda mais parecido com o velho estilo dos filmes de dois rolos da Essanay e da Mutual do que ficou na realidade. Sua ideia inicial fora simplesmente preceder a sequência do barco com o material do carro, envolvendo os esforços de Carlitos para dar a partida em seu temperamental Ford, e seus encontros na estrada com motoristas zangados e policiais velozes e hostis, e o asfalto recém-instalado. No final, todavia, o material do carro foi dividido para providenciar uma sequência condutora limpa para o material do barco, que ficaria no meio do filme. A película agora terminava com a legenda: "O fim de um dia perfeito", enquanto o carro de Carlitos brilha, afastando-se rumo ao horizonte, em meio a nuvens de fumaça.

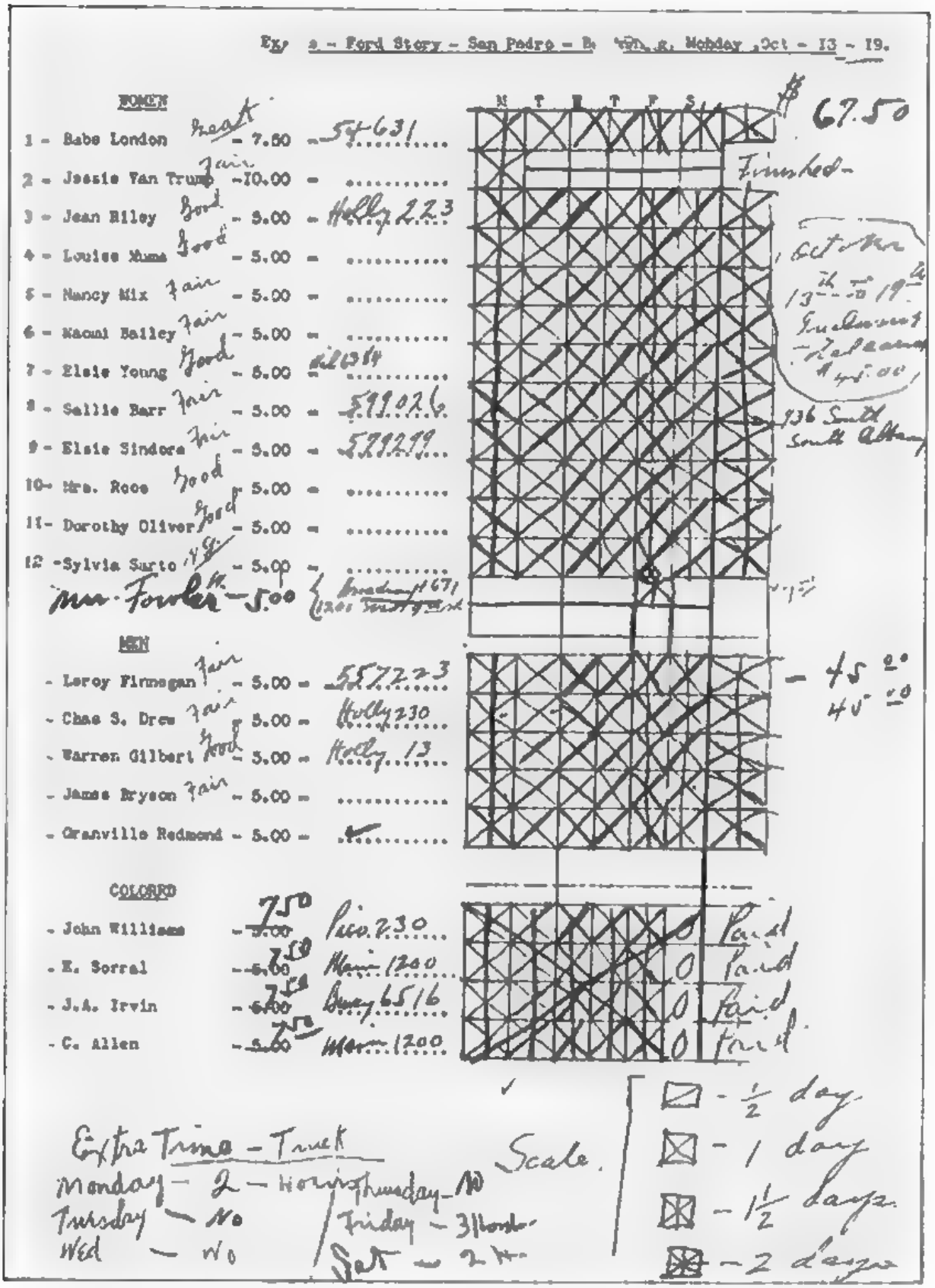
Chaplin estava bem ciente de que o filme era um paliativo, e nem o público nem os críticos contemporâneos esconderam o desapontamento com *Um dia de prazer*, assim como com *Idílio campestre*. Mesmo assim, Chaplin estava confiante o bastante em seu projeto atual para ignorar tais críticas. Em 14 de novembro, ele retomou o trabalho no filme, que agora tinha sido rebatizado, oficialmente, como *O garoto*. A próxima sequência que filmou foi pensada para vir depois da cena em que Edna sai do hospital de caridade e de uma breve sequência introduzindo o pai do filho dela, um artista. Edna chega a uma igreja onde está sendo celebrado um casamento. Enquanto ela para em uma janela para olhar, o buquê da noiva cai no chão e é acidentalmente esmagado pelos pés do noivo. Um reflexo na janela aparece momentaneamente como um halo em torno da cabeça de Edna. Infelizmente, cinquenta anos depois, Chaplin foi convencido a remover essa bela cena, com a alegação de que era "muito sentimental" para o público dos anos 1970.

Um incidente acontecido durante a filmagem dessa sequência é um lembrete de que aqueles eram os dias da infância da indústria do cinema. Um dos figurantes contratados era um homem chamado Edgar Sherrod, um especialista em interpretar papéis de padres, que trouxe consigo sua própria vestimenta. Entretanto, isso provocou uma cena feia. A folha de pagamentos do estúdio revela:

> Edgar Sherrod e vestuário. USD 25,00. Pagamento sob protesto. Nota: depois de ter concordado com o valor de USD 11,50, Edgar

Sherrod exigiu USD 25,00. Relatado a M. P. P. S. para a Lista Negra.

No Natal de 1919, Chaplin perguntou a Jackie o que ele desejava ganhar de presente. O garoto lhe disse que o que ele mais queria no mundo era visitar a avó em San Francisco. Para tornar isso possível, Chaplin fechou o estúdio durante uma semana — talvez a mais singular demonstração de sentimento por seu pequeno astro. Só houve essa interrupção; todo o resto do mês de dezembro e a primeira semana de janeiro foram gastos na sequência que permanece como a mais extraordinária do filme e, de fato, uma das mais memoráveis da história do cinema. O garoto adoece e o Vagabundo chama um médico velho e ranheta. Quando o médico pergunta se ele é o pai do menino, o Vagabundo, inadvertidamente, mostra-lhe o bilhete que estava junto à criança abandonada e que estava cuidadosamente guardado entre as páginas de uma cópia gasta e poeirenta do *Police Gazette*. O médico diz que a criança precisa de cuidado apropriado e atenção. O cuidado apropriado e a atenção logo chegam — na forma de um presunçoso representante do orfanato e seu assistente bajulador. Apesar da luta heroica do Vagabundo e da criança — armada com um martelo quase do seu tamanho —, o menino é levado e atirado, como um cachorro perdido, na parte de trás de um veículo puxado a cavalo. Com um feroz policial em seu encalço, o Vagabundo cambaleia entre os telhados sujos para interceptar o carro, joga violentamente o oficial na estrada e resgata o Garoto. Essa cena espantosa nunca perde o seu impacto, não importa quantas vezes seja vista. Há paixão, desespero e loucura na desesperada trajetória do Vagabundo pelos telhados, e a pequena, gigante e absurda figura é elevada ao *pathos* de herói. Poucos abraços do cinema são tão comoventes quanto o beijo que o Vagabundo estala nas bochechas trêmulas da criança aterrorizada.



1919 – Registro dos atores e pagamentos durante os sete dias de filmagem das cenas do barco de *Um dia de prazeres.*

O agitado Jackie não foi facilmente conduzido à condição emocional da cena.

Chaplin não conseguiu fazer Jackie chorar, então, ele foi dirigido pelo pai nessa cena. Jack, o pai, simplesmente sussurrou aos ouvidos de Jackie que, se ele não chorasse, seria tirado do filme e levado para um albergue de verdade. Jackie não era tolo. Ele chorou tanto que Chaplin ficou assustado, e assegurava ansiosamente que ninguém o levaria dali: "Eu sei que papai estava brincando", o menino respondeu, de modo conspirador. Jack Coogan Senior era um homem que era bom ter por perto. Ele interpretou vários papéis no filme: o mendigo de rua que pega a carteira do Vagabundo, o Diabo e um convidado na festa dos artistas em que Edna, agora uma famosa estrela da ópera, reencontra o pai de seu filho. Chaplin também retirou essa cena na reedição de 1970 do filme, como uma deferência mal orientada aos gostos de uma nova era.

A essa altura da produção, os problemas domésticos de Chaplin começaram a atrapalhar de novo. Depois que o contrato de aluguel expirou, Chaplin se mudou com a família — que agora incluía a mãe de Mildred, o que não ajudava muito — para a Oxford Drive, 674, em Beverly Hills. Nos meses da explosão criativa, Chaplin tinha conseguido esquecer as frustrações e as irritações do casamento, mas Mildred não tinha inclinação para ser esquecida. A desavença que acontecia agora era inevitável. Chaplin mudou-se de volta para o Los Angeles Athletic Club, enquanto Mildred manteve a casa.

De início, a separação foi completamente amigável e digna. Depois, a imprensa se aferrou à história e provocou a tagarela Mildred a atacar o marido, de quem estava afastada. A irritação e a ansiedade faziam com que fosse cada vez mais difícil para Chaplin se concentrar. Perto do final de fevereiro de 1920, o ritmo de trabalho do estúdio começou a diminuir e Chaplin se ausentava cada vez mais. A partir de 15 de março, as filmagens cessaram completamente, e dois dias depois, os jornais de todo o país publicavam a notícia de que a Sra. Chaplin estava pedindo o divórcio. O anúncio foi feito logo depois da notícia de que Douglas Fairbanks e Mary Pickford, amigos e parceiros de Chaplin como astros milionários, iriam se divorciar de seus respectivos parceiros. Inicialmente, Mildred tinha simplesmente acusado o marido de deserção, dizendo que ainda "o amava muito" e que não queria nem o divórcio nem dinheiro. Um ou dois dias depois, todavia, os advogados dela mudaram as alegações para crueldade, e Mildred agora dizia que ela estava disposta a "contar tudo": "Devo deixar todo mundo saber que ele falhou no meu sustento, e como ele mandou um empregado à minha casa e levou certos papéis particulares de minha propriedade. Ele me humilhou diante dos empregados. Isso não é crueldade?". Chaplin respondeu com uma breve declaração à imprensa:

> Em respeito à minha reputação, que passei dezoito anos construindo, sou obrigado a refutar a declaração da Sra. Chaplin de não provimento, pois tenho mais de 50 mil dólares em cheques

> cancelados que foram pagos em seu benefício durante nosso curto casamento. E isso além do seu próprio salário, que é de mil dólares por semana. Até essa deflagração de revolta da parte dela, eu jamais tinha me recusado a pagar qualquer pedido ou conta que ela tenha me apresentado. Com relação aos procedimentos legais, desejo manter absoluto silêncio. Tenho tentado ser cavalheiro e agir com dignidade nessas circunstâncias infelizes, e não tenho mais nada a declarar.

As circunstâncias de Hollywood dificultaram, no entanto, continuar com a dignidade, e, em 7 de abril de 1920, Chaplin se envolveu em um escândalo menor que atiçou os fãs do cinema, profundamente oposto à sua reserva natural. Ele estava jantando com amigos no Alexandria Hotel. O produtor Louis B. Mayer, que tinha contratado Mildred Harris, estava com um grupo em uma mesa vizinha. Foram trocados bilhetes — embora Roland Totheroh, mais tarde, tenha alegado que o suposto bilhete de Mayer, que precipitou o problema, fora, na verdade, feito como uma brincadeira por um dos componentes do próprio grupo de Chaplin, Jack Pickford. Chaplin ainda estava ressentido por Mayer ter se apressado em contratar Mildred imediatamente após o casamento e toda a publicidade subsequente, contrariamente ao conselho de Chaplin. Ele disse a Mayer para tirar os óculos, e lascou-lhe um soco na cara. Mayer, depois de uma juventude na qual trabalhou com o negócio de sucata, não era fraco e bateu de volta. Ambos caíram, a equipe do hotel interveio, Chaplin foi escoltado para o seu quarto e Mayer deixou o hotel.

Enquanto isso, Mildred estava dançando foxtrotes com o Príncipe de Gales e com Lorde Louis Mountbatten, em uma festa dada pelo prefeito de San Diego, em Coronado Beach, a 800 milhas de Hollywood. Quando os ansiosos repórteres lhe contaram o que tinha acontecido, ela mostrou apenas um interesse modesto, e foi rápida ao declarar que "o Príncipe é um rapaz encantador e distinto e, certamente, é um dançarino habilidoso. Apreciei cada minuto de nossa dança".

O trabalho no estúdio foi retomado pouco depois disso, em 17 de abril, mas só para preparar algumas imagens do Cristo carregando a cruz (que tinham sido filmadas em Eagle Rock Hill), que seriam eventualmente inseridas nas cenas de abertura do filme, como um comentário a respeito dos sofrimentos da mãe solteira. Problemas com Edna podem ter sido um fator adicional para o colapso da produção. Durante a filmagem, ela tinha começado a beber, "não muito", disse Lita Grey, que trabalhou no filme, "mas o bastante para desgostar Chaplin, que encarava beber durante as horas de trabalho como uma atitude não profissional e, portanto, intolerável". As dificuldades, quaisquer que tenham sido, foram atenuadas e Edna continuou no filme.

Eventualmente, Chaplin tentava se distrair das perturbações domésticas com

um retorno ao trabalho. Ele fez testes para a última sequência do filme, refilmou parte do material do sótão e, em maio, mandou reconstruir o cenário do albergue. Agora, ele tinha um propósito narrativo para ele: ali, o Vagabundo e o Garoto buscam refúgio dos oficiais do orfanato, mas são traídos pela governanta (Henry Bergman). As cenas do albergue foram terminadas no final de maio, e os dois meses seguintes foram gastos na última grande sequência do filme, uma das mais elaboradas e, certamente, a mais estranha sequência onírica dos filmes de Chaplin. Sozinho, desgraçado e trancafiado, o Vagabundo adormece na entrada da porta e sonha que o beco se transformou no Paraíso. Todos os personagens do filme — até mesmo o Valentão, o Policial e os oficiais do orfanato — tornam-se anjos alados. Ele se reúne com o Garoto, mas quando tudo parece uma benção, o Pecado chega, rastejando. O Diabo tenta o Vagabundo com uma garota bonita, que incita o ciúme de seu namorado, o Valentão. Ele pega uma arma e atira no Vagabundo. O garoto chora sobre o corpo inerte e sangrando... Nesse ponto, o Vagabundo é acordado pelo policial.

O sonho deixou perplexos os espectadores e os críticos da época; Chaplin ficou desapontado quando *Sir* James Barrie, o rei da esquisitice, o acusou de ser muito extravagante e disse que a sequência foi um erro. Francis Hackett, do *The New Republic*, foi mais perceptivo:

> Penso que o sonho do Paraíso é altamente divertido. O que me deleitou foi sua limitação, sua escassez. É como a versão de um homem simples da "Grande Mudança", construída com os poucos pertences que um homem simples poderia, provavelmente, conhecer. A falta de inventividade me parece ser seu melhor aspecto. Outros me dizem que é uma falta de inventividade. Talvez. Mas depois de experimentar o sucesso da invenção de filmes tantas vezes, com todo o aparato da estrutura empregado para um ou outro tipo de declaração lustrosa, eu me regozijo com essa pequena e balbuciante fantasia. E me arrisco a crer que ela representa exatamente o que Chaplin pretendia. Ela é o Paraíso simplificado de um espírito antigo que Chaplin criou e cuja extravagância interior, aqui, é tão divertidamente tolerada.

O elenco não é um aspecto menos intrigante da sequência onírica de *O garoto*. Uma das crianças que aparecem nela é Esther Ralston, que viria a se tornar uma grande estrela no final dos anos 1920. A rapariga atrevida que flerta e tenta o Vagabundo era uma menina de doze anos de idade, chamada Lillita MacMurray, que tinha sido apresentada ao estúdio pelo assistente de estúdio de Chaplin, Chuck Riesner. Ele era vizinho da mãe e dos avós da criança. A graça da menina intrigou Chaplin, e ele a contratou. Lillita acreditava que a sequência onírica do

filme, na verdade, tinha sido inspirada pela sua chegada ao estúdio. Quatro anos depois, Lillita, já como Lita Grey, se tornaria a segunda Sra. Chaplin, um casamento que traria ainda mais amargura à vida de Chaplin do que o tempo que passou com Mildred.

Mildred, enquanto isso, estava dando muitos problemas ao marido, atiçada, de modo completamente inesperado, pelos sócios de Chaplin na First National. Chaplin estava discutindo com a companhia a respeito do acordo que teriam sobre *O garoto*. Eles estavam determinados a pagar pelos sete rolos de filme na base de três filmes de três rolos. Tendo despendido 500 mil dólares e dezoito meses de sua vida no filme, ele estava pedindo um acordo especial que lhe daria algo além do que os 405 mil dólares previstos. Quando Mildred, de repente, renegou o acordo anterior de 100 mil dólares para o divórcio, Chaplin percebeu que a First National estava por trás dela, tentando usar a questão do divórcio para atacar seus bens cinematográficos — o que incluía o negativo de *O garoto*.

Na verdade, Chaplin já estava ciente de tal risco há muitos meses: em 9 de abril, ele tinha telegrafado para Sydney em Nova York: "Problema iminente. Enviarei o negativo para você manter em segurança. Informe imediatamente". Na época, entretanto, tal precaução não pareceu necessária. No começo de agosto de 1920, Totheroh foi acordado às três da manhã por Alf Reeves, que lhe disse que precisavam sair da cidade. Totheroh, por sua vez, acordou seu assistente, Jack Wilson, e o carpinteiro do estúdio, e juntos eles embalaram o negativo em doze engradados — o total chegava a 400 mil pés de filme. Dentro das caixas, o filme estava embalado em rolos de 100 pés, fechados, por segurança, dentro de uma caixa de café. Na estação ferroviária de Santa Fé, Chaplin e seu secretário, Tom Harrington, que trazia os bilhetes, encontraram-se com eles. Houve um momento de total comédia chaplinesca: Chaplin estava confiante que ninguém o reconheceria com seus óculos escuros, mas, logo que entrou no restaurante da estação, um garotinho começou a gritar: "Charlie Chaplin! Charlie Chaplin!".[12]

Os conspiradores chegaram a Salt Lake City e foram para um hotel, onde transformaram o quarto em uma sala de edição improvisada. Manusear o nitrato do filme, altamente inflamável, em um local público desse tipo era contra todas as regras, mas, de algum modo, eles conseguiram manter as operações em segredo. Quando a edição estava finalizada, eles arriscaram um teste de exibição em um cinema local. Chaplin ficou grandemente tranquilizado pela reação da plateia. Com o negativo editado, tomaram o trem para Nova York e acharam um estúdio vago em Nova Jersey, para completar a edição e o trabalho de laboratório. Para escapar de perguntas embaraçosas, eles penduraram uma placa que dizia: "Blue Moon Film Company".

Chaplin mudou-se para o Ritz, onde se escondeu com medo de receber um mandado. Ele se entediou, entretanto, e queria muito encontrar-se com o escritor

Frank Harris, então, tomou emprestado um vestido, um chapéu e um véu de Minnie Chaplin e se esgueirou no *lobby* do Ritz, vestido de mulher. Ele recebeu sua recompensa: os dois se saíram excelentemente, e Chaplin ficou com Harris até altas horas; depois disso, tendo vestido, novamente, suas próprias roupas, ele não ousou voltar ao Ritz. Não conseguindo encontrar outro hotel, foi obrigado a ficar na casa de um simpático motorista de táxi. Durante a noite, Chaplin representou para Harris sua própria versão do divórcio, como o próprio Harris descreveu depois:

> A cada manhã um novo apelo de Mildred Chaplin aparece nos jornais: a senhora ofendida chora, protesta, bajula e ameaça — tudo ao mesmo tempo. Certa manhã, houve uma mudança; ela publicou o seguinte:
> "Minha declaração final: o Sr. Chaplin não é socialista. Ele é um grande artista, tem uma personalidade muito séria e é um verdadeiro intelectual". Sim, estas foram suas exatas palavras, e ela continuou: "O mundo ficará espantado com a intensidade de sua mente". O que terá acontecido? Eu me pergunto. Será que Charlie fraquejou e pagou sem contar os dólares?
> Continuo lendo: "Não tenho nenhum desejo de obter metade da fortuna dele (Não?) Não irei atrapalhar a venda do seu filme mais recente". (Uau! Aí é que está a questão.)
> E depois: "Tenho direito a um acordo. (Hã?) Estou muito doente, física e mentalmente, para trabalhar no momento, e essa notoriedade e exposição dos meus assuntos pessoais é muito desagradável para mim". (É mesmo? Você não precisa tolerar isso, madame, a não ser que queira)
> Finalmente: "Ele é um grande artista, um homem brilhante, toca violino, violoncelo, piano etc... Eu já abri o processo contra ele". Ora, ora, ora...
> Agora vem a história das conversas com a esposa ao telefone, sobre o divórcio deles.
> É você, Charlie? Sou eu, Mildred. Estou doente e sem dinheiro. Você não me daria 50 mil dólares, e acabamos com essa desagradável discussão de negócios? Você daria? Oh! Você é um amor! Eu sabia que um grande artista como você não poderia ser cruel. Se você soubesse o quanto eu odeio brigar e discutir. Vamos nos encontrar no meu advogado em uma hora, está bem? Até mais, então.
> Quinze minutos depois:
> É você, Charlie? Oh! Eu sinto muito, mas meu advogado não me

deixou aceitar 50 mil; ele diz que é ridículo. Você não me daria 100 mil, assim eu posso satisfazê-lo, Charlie? Por favor, estou tão nervosa e doente. Você daria? Oh, você! Bem, você é você — o melhor homem do mundo. Não posso dizer mais nada. Agora, vamos àquele horroroso advogado e, então, nos encontramos e assinamos. Como você está? Bom! Estou tão feliz! Em meia hora, querido.

Quinze minutos depois:

Charlie! O que eu posso dizer? Estou com meu coração partido, e estou com dor de cabeça. Aquele advogado disse que eu não devia fazer nenhum acordo por 100 mil. Só o que ele vai me cobrar, só Deus sabe. Devo receber pelo menos 150 mil. O que eu vou fazer? Mamãe disse — Oh! Você me dará? Oh! Graças! Fico tão feliz! Não sei como lhe agradecer! É a sua última palavra, você diz? Está certo, Charlie, estou satisfeita. Em meia hora, então.

Dez minutos depois:

Isso não é bom, Charlie. Não posso fechar o acordo por esse valor. É realmente muito pouco. Você vê, Charlie! Charlie! Você desligou? Ou é uma troca nojenta? Oh! Querido! Droga!

Charlie Chaplin era um mestre da comédia na vida real, do mesmo modo que o era no palco; um artista com um humor refinado, ele podia rir até de si mesmo e de suas próprias emoções. Quando estava para deixar Pasadena para uma viagem a Nova York, ele ligou para a esposa.

Mildred? Sou eu, Charlie. Você aceitaria meio milhão de dólares, e acabaríamos com essa briga ridícula? Você aceitaria? Não, eu não sou um amor; mas encontre-me no meu advogado em uma hora, assim podemos assinar.

Quinze minutos depois:

Mildred, querida. Sinto muito, mas meu advogado não me deixará lhe dar meio milhão de dólares; ele diz que um ano de vencimentos por uma semana de casamento é demais. Ele disse que 100 mil é mais do que generoso. Vou ter notícias suas? Claro que vou. Blá, blá, blá...

Uma voz de mulher, muito aguda:

Você não é homem. Você me desapontou de novo, e me fez de tola. Você não tem caráter. Eu vou lhe ensinar... (ficou falando sozinha...)

Charlie Chaplin se afasta do telefone com um sorriso nos lábios e um pequeno desprezo ácido pela natureza humana, especialmente a feminina.[13]

O divórcio começou em agosto. O advogado de Chaplin anunciou que ele não iria contestar os advogados de Mildred caso eles retirassem a ordem de restrição que o impedia de vender *O garoto*. O divórcio foi expedido em 19 de novembro. Mildred recebeu 100 mil dólares e uma cota das propriedades conjuntas.

Chaplin agora estava livre para negociar *O garoto* com a First National. Incentivado pelo entusiasmo da primeira projeção em Salt Lake City, ele pediu um adiantamento de 1 milhão e meio de dólares, mais 50% do lucro líquido, depois que a companhia tivesse recuperado o adiantamento. A empresa objetou e fingiu uma insultuosa falta de entusiasmo quando Chaplin mostrou-lhes o filme; porém, Chaplin bateu o pé até que os executivos da First National reconhecessem que, com *O garoto*, ele tinha um trunfo imbatível. O filme finalmente estreou em Nova York, em 6 de fevereiro de 1921, para um sucesso enorme e instantâneo. Nos três anos seguintes, o filme seria distribuído em cerca de cinquenta países pelo mundo, da Noruega à Malásia, do Egito à Austrália. Em 1924, a União Soviética, a Iugoslávia e a Colômbia eram praticamente os únicos países onde a película não tinha sido vista. Em todo lugar a recepção foi entusiástica.

O garoto transformou o menino Jackie Coogan em uma figura mundial. O próprio Chaplin estava entre os que sentiram que a enorme e universal resposta ao personagem de Jackie era, em parte, devida à sua função como representante de todos os órfãos da guerra recente. Jackie providenciou algo que o mundo precisava, como ele mesmo tinha feito. Ele também viu que eles não podiam continuar a trabalhar juntos. E disse aos Coogans: "Não vou retê-lo". E lhes deu o contrato que tinha para os serviços de Jackie.

Jackie fez vários longas-metragens para a First National e para a Metro. Um ou dois deles, como *Peck's Bad Boy* e *Oliver Twist*, conseguiram captar alguma coisa do grande ator mirim de *O garoto*, mas a maior parte dos outros filmes sofreu com roteiros sentimentalistas e direção insensível. Em 1927, a carreira cinematográfica de Jackie tinha virtualmente acabado. Em Hollywood, se falou: "a senilidade o atingiu aos treze anos de idade". Nos seis anos de sua fama, no entanto, ele esteve com todas as grandes celebridades mundiais. Em 1924, realizou uma Cruzada Mundial em prol do Oriente Próximo. A campanha levantou mais de 1 milhão de dólares em alimentos e roupas; a família Coogan não aceitava taxas nem despesas. Jackie encontrou-se com Mussolini e foi condecorado pelo Papa em uma audiência especial. Só Clemenceau abdicou de conhecê-lo, telegrafando sua recusa ao pai de Jackie, dizendo: "eu não sou famoso suficiente para conhecer seu ilustre filho". Jackie era adorado por onde quer que passasse e, de algum modo, conseguiu continuar natural, sem tornar-se mimado — a criança perfeita.

Enquanto isso, seus pais tinham se distanciado, embora o catolicismo e a preocupação com a carreira do filho evitassem que a questão se tornasse pública. Jack Coogan Senior devotou-se ao gerenciamento dos negócios do filho, e Jackie

acreditou confiante que os 4 milhões de dólares que ganhara em seus bons anos estariam seguros para ele em um fundo, e que ainda estariam lá quando alcançasse a maioridade. Contudo, cinco meses antes do 21º aniversário de Jackie, em 1934, seu pai foi morto quando o carro que ele estava dirigindo foi esmagado. O espólio foi deixado para a esposa, que negou subsequentemente a existência de um fundo fiduciário e afirmou o direito legal dos pais a todo o dinheiro recebido pelos filhos enquanto são menores. Em 1938, Jackie abriu um processo contra a mãe e seu antigo gerente de negócios, Arthur L. Bernstein, com quem ela tinha se casado.

O processo arrastou-se morosamente até que a maior parte da fortuna foi consumida. Finalmente, um acordo foi feito, em março de 1939. O único resultado positivo do caso Coogan foi que ele levou à aprovação da *Child Actor's Bill* (4 de maio de 1939), que ficou conhecida, desde então, como a Lei Coogan. Essa lei prevê que o guardião de um artista infantil deve separar metade dos rendimentos em um fundo fiduciário ou forma equivalente, em benefício da criança, e deve prestar contas à justiça sobre o restante dos proventos. Não muito tempo depois da conclusão do caso, Jackie se reconciliou com a mãe, que tinha claramente exercido sobre ele uma influência dominante, o que continuaria a fazer até sua morte. À época do processo, Jackie estava casado com Betty Grable: era o primeiro de vários de seus muito turbulentos matrimônios. Ele serviu nas Forças Armadas norte-americanas durante a guerra e, em seguida, teve uma carreira irregular como *entertainer* e ator. Há uma ironia especial no mais celebrado papel de sua carreira posterior — como o Tio Fester (Funéreo) na série de televisão *A Família Adams*. A criança mais maravilhosa do mundo tinha se tornado o mais torpe dos velhos. Esse Coogan mais velho sentia prazer nesse tipo de ironia: no fim de sua vida, ele dirigia um carro cuja placa tinha as letras K-I-D [garoto], mas na ordem inversa.

Chaplin teve pouco contato com seu amigo infante nos anos seguintes: parece que nem mesmo o incluiu em sua lista de cartões de Natal. Todavia, quando, em um momento de crise nacional, Jackie pediu-lhe ajuda; Chaplin lhe deu mil dólares sem a menor hesitação.

Depois da decepção com a First National por causa de *O garoto*, Chaplin estava ansioso para encerrar o contrato tão rapidamente quanto fosse possível. Seus sócios na nova empresa de distribuição também estavam impacientes. Em janeiro de 1919, a United Artists tinha sido incorporada, tendo como sócios Douglas Fairbanks, Mary Pickford, D. W. Griffith e Chaplin. As sementes do plano tinham sido plantadas durante a excursão das *Liberty Bonds*, quando Chaplin, Fairbanks e Pickford conheceram, em Washington, Oscar Price, Secretário do Tesouro norte-americano. Price lhes perguntou: "Por que vocês não se juntam e distribuem seus próprios filmes?". Eles começaram a pensar na ideia no fim de 1918, quando começaram a suspeitar do comportamento de seus

vários empregadores. A First National foi inflexível em sua recusa de melhorar o atual contrato de Chaplin; a Paramount não mostrou nenhum interesse em renovar os contratos de Pickford e de Fairbanks, que estavam para expirar. Os três astros se reuniram com Griffith e William S. Hart, o herói impassível dos faroestes, e especularam que as companhias de cinema estavam planejando uma estratégia para pôr um fim nos salários astronômicos que os maiores astros podiam, àquela altura, exigir. A ideia, e eles preconizavam corretamente, era organizar uma grande fusão das maiores companhias produtoras e um monopólio dos pontos de distribuição, dessa maneira, colocando novamente os astros sob controle. O movimento dos produtores era iminente: durante a primeira semana de janeiro, os cabeças da indústria se encontraram em uma convenção no Alexandria Hotel, em Los Angeles.

Fairbanks e Chaplin decidiram contratar detetives particulares para espionar os delegados na convenção. Os relatórios dos Operadores 5 e 8 da agência Pinkerton National Detective pareciam operetas, que descreviam os ardis usados por eles para vigiar e espreitar Adolph Zukor, Sam Goldfish (mais tarde Goldwyn) e o resto dos personagens da sala de reuniões da diretoria. O Operador 8 era uma jovem atraente que usava seus encantos para tirar vantagem:

> Enquanto o cavalheiro estava aguardando "Jim" retornar, ele olhou para mim e sorriu. Eu não retribuí o sorriso, mas olhei várias vezes para o gentil cavalheiro.
> Mais tarde, depois que o cavalheiro tinha deixado a sala de visitas "A" e descido as escadas, ele me enviou um cartão pedindo que o encontrasse às 8h no quarto 1157. Depois, às 16h30, o cavalheiro me encontrou no mezanino e perguntou o número do meu quarto, que eu informei. Às 17h, esse cavalheiro bateu em minha porta. Eu abri a porta e fiquei bastante surpresa em ver o tal homem. Ele declarou que seu nome era "Sr. Harry", e que ele tentaria me encontrar mais tarde, naquela noite. Dentro de cinco horas, às 22h, esse cavalheiro veio à minha porta, declarando que tinha de subir ao 12º andar para ver o Sr. Zukor, e que Clara Kimball Young estava lá em cima, mas que ele ia voltar em poucos minutos. Às 22h35, ele voltou, sentou-se na cadeira e fumou. Perguntou se minha casa era em Los Angeles. Eu lhe disse que não, que eu era do Kentucky, mas que tinha vindo de San Francisco para Los Angeles. Ele me perguntou se eu estava interessada em cinema. Eu disse que não, mas que sempre gostara de assistir a um bom filme. Então, ele declarou que era de Detroit, Michigan, e que estava tendo uma reunião relacionada à distribuição de filmes. Daí, ele perguntou quem era minha atriz favorita. Eu lhe disse que

era Clara Kimball Young e Norma Talmadge. Ele me perguntou se eu gostava de Mary Pickford. Eu disse que sim, e que gostava de Clara [Bow]. Ele me perguntou se eu sabia quanto Mary ganhava. Eu respondi que não sabia. Ele falou que ela tinha o salário mais alto de todos os atores e atrizes do cinema. Eu observei que tinha ouvido falar que Charlie Chaplin recebia o salário mais alto, e ele retrucou dizendo que não. Então eu disse que não achava certo que Mary e Charlie recebessem salários assim quando havia muitos outros tão bons quanto. Ele falou: "É verdade, e o salário deles vai ter de diminuir porque nós, os homens do cinema, não podemos pagar o preço que eles pedem pelos seus filmes". Então, eu perguntei se era por isso que ele tinha vindo a Los Angeles, e ele respondeu que sim. Eu perguntei se ele achava que iam conseguir e ele respondeu: "Certamente, eles terão de concordar com os nossos termos". Aí o gerente do hotel veio à minha porta. Eu fui até lá e ele declarou que sentia muito, mas que a casa não permitiria que nenhuma senhora sozinha tivesse companhia em seu quarto. O gerente disse que ele sabia que não havia mal nenhum nisso, mas que eram as regras da casa. Eu disse ao gerente que sentia muito. O cavalheiro assegurou ao gerente que não tinha más intenções. O gerente falou que ele sabia, mas que eram simplesmente as regras da casa. O cavalheiro saiu, dizendo que iria me chamar no dia seguinte à noite.[14]

Apesar da frustrante interrupção do seu mais excitante momento Mata Hari, o Operador 8 conseguiu mais encontros com o "Sr. Harry", e usou seus encantos (quais eram, precisamente, nós nunca saberemos) para extrair dele a informação de que Fairbanks e Chaplin precisavam. Fairbanks, Pickford, Hart e Chaplin se certificaram de que os magnatas ficassem sabendo de sua presença no Alexandria Hotel e, em 15 de janeiro de 1919, eles convocaram uma coletiva de imprensa para anunciar a intenção de estabelecer uma empresa para distribuir suas próprias produções independentes — que eles chamaram de United Artists. Agora, comprometidos com a ideia, eles rascunharam o contrato de incorporação da companhia em 5 de fevereiro (a essa altura Hart se retirou do esquema).

Os certificados da incorporação foram arquivados em Delaware, no dia 17 de abril. Imediatamente, foram assediados por ofertas de importantes produtores — incluindo o próprio Zukor —, que desejavam renunciar a seus cargos para dirigir a United Artists. Os artistas, entretanto, convidaram McAdoo para ser presidente. Ele não aceitou, mas disse que, se eles indicassem Oscar Price, o motivador original da ideia, ele os ajudaria a organizar e agiria como conselheiro-geral.

Hiram Abrams, ex-presidente da Paramount, que fora sucedido por Zukor depois de desentendimentos, tornou-se o gerente-geral. (A competente *History of the American Film Industry*, de Benjamin B. Hampton, credita a Abrams e seu colega Benjamin P. Schulberg o conceito original da United Artists). Abrams foi gerente-geral da empresa até sua morte, em 1928.

A corporação operava como distribuidora dos filmes que os quatro sócios — e outros cineastas que quiseram se unir à iniciativa — produziam de forma independente. O acordo era revolucionário. Até então, os produtores e distribuidores, com exceção da First National, tinham sido empregadores, e as estrelas eram empregados contratados. Agora, os astros tinham se tornado seus próprios patrões. Eles eram os próprios financiadores e recebiam os lucros que, até então, iam para seus empregadores. Além disso, cada um recebia sua parte do lucro da distribuidora.

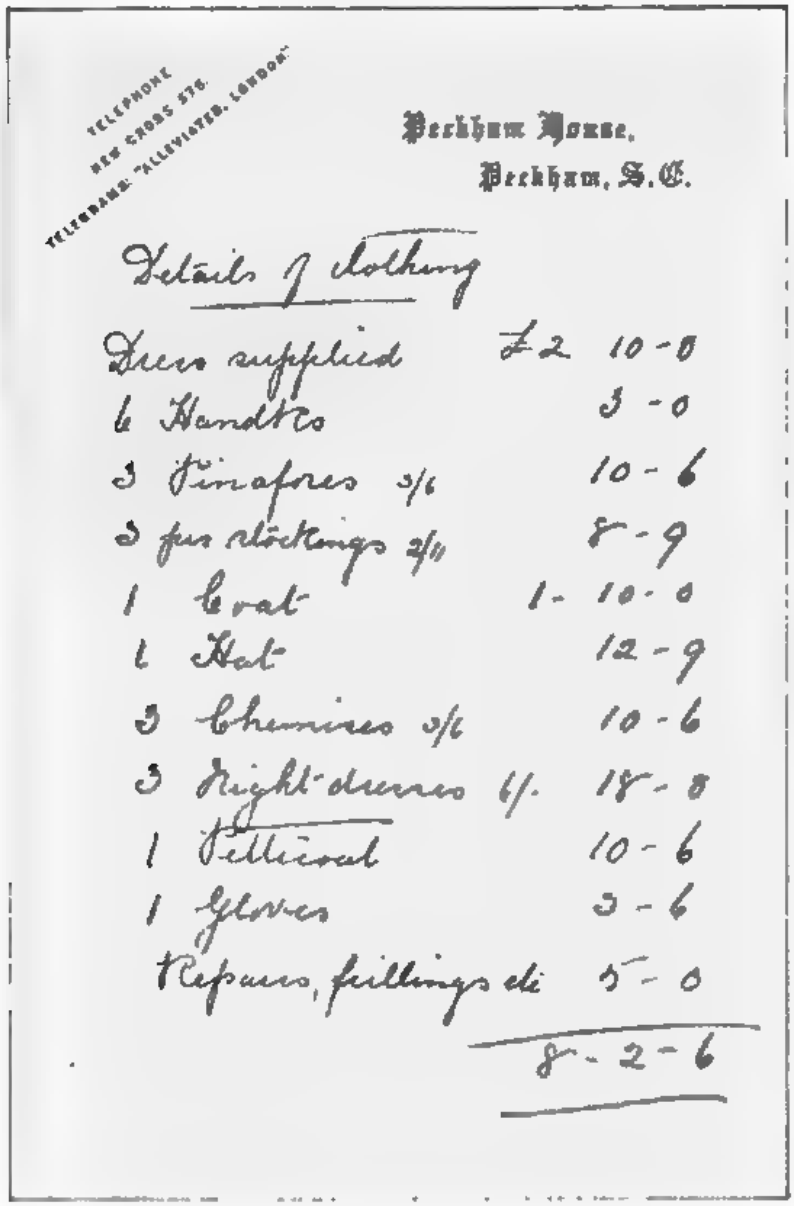
Fairbanks e Pickford construíram um elegante estúdio no Santa Monica Boulevard, para fazer seus filmes, que seriam lançados pela United Artists. Em 1922, Fairbanks já tinha lançado cinco filmes pela United, incluindo o espetacular *Robin Hood*. Griffith trouxe *Lírio partido* (que ele comprou de volta da Paramount por 250 mil dólares) e *As duas tormentas*. O filme de Pickford, *Dorothy Vernon of Haddon Hall*, obteve menos sucesso. Chaplin, enquanto isso, estava preso à First National: na época da formação da United, ele ainda estava envolvido com *Idílio campestre*, e ainda tinha quatro filmes para fazer depois desse.

Depois de *O garoto*, no fim de 1921, Chaplin ainda tinha três filmes para entregar, e seus sócios estavam compreensivelmente impacientes. *Os ociosos*, embora tenha levado apenas cinco meses para ser feito, deu-lhe poucos problemas. Apesar de sua produção muito mais opulenta, era uma história simples o bastante para um filme da Essanay ou do começo da Mutual: alguns elementos relembram o "conde falso" das primeiras histórias. Ironicamente, a história gira em torno de um casamento infeliz. Chaplin faz um papel duplo: como o marido bêbado e negligente de Edna e como Carlitos, o Vagabundo, seu sósia, que é confundido por Edna, pelos amigos e pelo pai dela como sendo o verdadeiro marido. Terminado no final de junho, *Os ociosos* não foi lançado até 25 de setembro.

Chaplin agora sentia que podia enfrentar a pressão de ter a mãe perto de si, e uma nova requisição para um visto foi feita ao Departamento de Estado. Em 3 de março de 1921, o Departamento de Estado informou ao Departamento de Justiça:

> Referente ao seu desejo de trazer a Sra. Hannah Chaplin, mãe de Charles Chaplin, para este país, vinda da Inglaterra, informamos que a autorização telegráfica está sendo enviada agora ao Cônsul-

Geral dos Estados Unidos em Londres, para garantir o visto para a pessoa acima mencionada.


TELEPHONE
NEW CROSS 276.
TELEGRAMS: "ALLEVIATED, LONDON"

Peckham House,
Peckham, S.E.

Details of clothing

Dress supplied	£2	10-0
6 Handkcs		3-0
3 Pinafores 3/6		10-6
3 pairs stockings 2/11		8-9
1 Coat	1-	10-0
1 Hat		12-9
3 Chemises 3/6		10-6
3 Night-dresses 6/-		18-0
1 Petticoat		10-6
1 Gloves		3-6
Repairs, fittings etc		5-0
		£8-2-6

1920 – Conta do vestuário de Hannah Chaplin, da Peckham House.

O Sr. Hughes, do Solicitor General's Office, passou a mensagem a Charlie e Sydney, expressando sua esperança de que o "assunto tenha sido satisfatoriamente resolvido e a velha senhora esteja a caminho em breve".

Tom Harrington foi enviado à Inglaterra para trazer Hannah para a Califórnia. Hannah ficou atônita e deliciada quando Harrington, com a ajuda de Aubrey Chaplin e de sua esposa, gastaram mais de cem libras em um novo guarda-roupa para ela, incluindo chapéus, casacos, um vestido novo e uma frasqueira. Ela se comportou de maneira bem normal durante a viagem, mas na chegada a Nova York houve um ligeiro contratempo, quando ela confundiu o oficial da Imigração com Jesus Cristo. Harrington suavizou o incidente. Hannah foi enviada para uma

casa alugada na Arch Drive, 4217, em South Hollywood (atualmente, o Studio City). O Sr. e a Sra. William Cary ficaram responsáveis por ela.[15] Chaplin achava doloroso visitar a mãe com frequência, mas Sydney e Minnie, Amy Reeves e Lita Grey (durante o período em que esteve casada com Chaplin) estavam entre seus visitantes. Eles se lembravam de que ela parecia perfeitamente normal por longos intervalos, e os entretinha com histórias e canções dos dias do *music hall*. Às vezes, ela falava apaixonadamente sobre o marido, e discutia os ataques do Zeppelin em Londres (o escritório de propaganda de Chaplin anunciou que a saúde dela tinha sido afetada pelos ataques aéreos). As pessoas percebiam que ela ficava mais submissa e quieta quando estava com o filho; e Chaplin, por vezes, se espantava com seus *insights* enigmáticos: ela lhe disse, na época em que estava com problemas no casamento: "Se você não fosse tão desconfiado, eu poderia lhe dar alguns conselhos", depois não disse mais nada.

Ela gostava de costurar e de jogar damas — que sempre ganhava. Também gostava de sair em seu carro para excursões de compras. Konrad Bercovici se lembrava de como, em uma dessas farras, ela voltou para casa com centenas de metros de seda colorida, que tinham custado alguns milhares de dólares. Chaplin estava pronto para devolver a seda, mas, de repente, disse: "Deixe-a ficar com tudo, e com tudo o mais que ela quiser, e com todas as quinquilharias que ela quiser. A pobre alma tem desejado essas coisas por toda a vida". Só ocasionalmente suas excentricidades resultavam em estorvo, como quando ela deu sorvete aos embasbacados passantes na rua.

Às vezes, ela parecia indiferente à "prosperidade" dos filhos; outras vezes, ficava perplexa e embaraçada por conta disso. Uma ou duas vezes, Chaplin a levou ao estúdio, para tentar fazê-la compreender em que consistia seu trabalho. Em uma dessas ocasiões, Edward Sutherland estava presente:

> Eu me lembro de que estávamos fazendo testes naquele dia, acho que para *Em busca do ouro*, e que estávamos filmando dentro do estúdio. Nos velhos tempos, tínhamos a iluminação Cooper-Hewitt, o avô da luz neon. Era um tipo de azul espectral, que tirava toda a cor do rosto das pessoas — os lábios ficavam verdes ou de cor púrpura. As luzes Klieg eram lâmpadas de arco voltaico[...] Essas eram as luzes que nos envolviam. A Sra. Chaplin, mãe de Charlie, veio ao estúdio. Chaplin estava caracterizado. Ela disse: "Charlie, tenho que lhe dar uma roupa nova".
>
> Ele respondeu: "Agora veja, mamãe. Você já me viu caracterizado um milhão de vezes. Você já me viu nos filmes. Eu não preciso de uma roupa nova".
>
> Ela disse: "Eu tenho que lhe arrumar uma roupa nova — e você

está com uma cor medonha. Você devia sair para a luz do sol".

> Ele a levou para fora, na luz do sol, e disse: "Agora veja, mamãe, esse é o papel que eu faço na peça. Esse é o personagem que eu faço". Mas ele não conseguia que ela entendesse; não entrava na cabeça dela. Eu não sei se ele era particularmente devotado a ela: ele se sentia em falta com ela. Eu não acho que Charlie fosse o que se chamaria de "devotado" por qualquer pessoa.[16]

As pessoas escolhidas para visitar a Sra. Chaplin, em sua casa no vale, eram amigos da família, com cuja discrição se podia contar. Winifred Ritchie geralmente ia junto com Alf ou Amy Reeves e, às vezes, com a jovem Wyn, sua filha.

> Eu era somente uma colegial, mas eles sabiam que eu não falaria de tais coisas. Nunca falei de minhas visitas a Nan até depois que ela morreu, e depois que Charlie morreu. Ela tinha uma bela casa no vale, um acompanhante e uma enfermeira. Nós saíamos com Amy e almoçávamos ou jantávamos com Nan. Às vezes, ela era brilhante; cantava canções antigas e fazia antigos esquetes. Era como Charlie, fazia imitações maravilhosas. Podia interpretar peças inteiras, do começo ao fim. E depois, de repente, ela não estava bem.
> Um dia, eu estava sentada perto dela para o almoço, e percebi uma marca em seu braço. E, inocentemente, perguntei: "Nan, o que é isso?". Imediatamente, ela retirou o braço e o escondeu; depois, começou a pôr pequenos pedaços de pão sobre si mesma e sobre a sua cabeça. A enfermeira, Srta. Carey, disse: "Venha comigo, Nan", e a levou para outra sala. Quando a Srta. Carey voltou, disse que a marca era uma tatuagem da *workhouse*. Ela disse que isso a fazia se lembrar da época em que não tinham o bastante para comer, e estava economizando o pão para Sydney e Charlie.[17]

Durante os dias em que viveu em Hollywood, Hannah finalmente se reuniu com o filho mais novo, Wheeler Dryden, a quem ela não via desde que ele fora sequestrado pelo seu pai, Leo Dryden, com seis meses de idade. Wheeler, dado a atitudes histriônicas, fez uma entrada triunfal e perguntou, dramaticamente: "Você sabe quem eu sou?". Hannah respondeu divertida: "Claro que eu sei. Você é meu filho. Sente-se e tome uma xícara de chá".

Capítulo 8:
A fuga

Depois de terminar *Os ociosos*, Chaplin começou imediatamente um novo filme, que foi provisoriamente chamado *Come Seven*, em que ele mesmo trabalharia junto com Mack Sennett, interpretando uma dupla de ricos encanadores que gostavam de chegar ao local de trabalho a bordo de uma limusine com chofer. Ele passou a última parte de julho em Catalina, com Edward Knoblock e Carlyle Robinson, trabalhando em ideias para o roteiro, e voltou ao estúdio no começo de agosto, para começar a trabalhar. Os cenários foram construídos, as locações foram encontradas e o elenco foi reunido: Edna, Sydney, Mack Swain, Henry Bergman, Loyal Underwood, John Rand e dois atores fazendo pontas: Pete Griffin e Jos Kedian. Em 22 de agosto, Chaplin começou a filmar, mas, depois que 348 pés de filme tinham sido expostos, ele subitamente resolveu ir para a Europa. Carlyle Robinson foi solicitado a fazer os preparativos, e cinco dias depois,[1] Chaplin, Robinson e Tom Harrington foram acompanhados até a estação ferroviária por "quase toda Hollywood... E... Suas irmãs, primos e tias".[2] Quando o trem encostou, Sydney disse a Robinson: "Pelo amor de Deus, não deixe ele se casar!". Chaplin comentou: "Isso faria a multidão rir e eu ficaria apavorado".

Várias circunstâncias tinham levado a essa decisão, aparentemente, caprichosa. Um surto de gripe e a depressão sintomática tinham mostrado a Charlie o quanto ele estava cansado depois de quase sete anos de trabalho ininterrupto, durante os quais ele tinha feito 71 filmes. A crescente nostalgia da Inglaterra cristalizara-se quando Montague Glass, o autor de *Potash and Perlmutter*, o convidara para jantar e servira uma torta típicamente inglesa, de carne e rim. Depois que H.G. Wells lhe escreveu solicitamente, ao ler um relato muito exagerado sobre as queimaduras que ele tinha sofrido enquanto filmava *Os ociosos*, ele havia começado uma correspondência com Wells e estava curioso para conhecer o autor que admirava muito. *O garoto* estava para estrear em Londres, e ele queria, pela primeira vez, estar presente em sua própria estreia e gozar os aplausos. "Quero agarrar isso enquanto ainda é bom. Talvez *O garoto* seja meu último filme. Talvez não haja outra chance de aproveitar os holofotes...". Ele ainda tinha a sensação de que um dia, como em *Jimmy, the Fearless*, teria de acordar.

A Inglaterra também significava Hetty Kelly. A delgada gazela de rosto oval e boca sedutora ainda assombrava suas lembranças. Ele a tinha visto uma vez desde que deixara a casa dela, em Camberwell Road. Ela tinha então dezessete anos e estava para ir à América se juntar à irmã. Ele a achara tola e coquete, e o encanto, temporariamente, esvaíra-se. Em sua nova solteirice, todavia, Chaplin

teve a curiosidade aguçada. Em agosto de 1915, Hetty, então com 21 anos, tinha se casado com o Tenente Alan Edgar Home, que servia na Surrey Yeomanry.[29] Seu pai era membro do Parlamento por Guildford, subsequentemente, *Sir* William Edgar Home, Baronete. Hetty, que nessa época usava o nome Henriette, foi descrita na certidão de casamento como "solteira, com recursos próprios". Depois do matrimônio, o casal se mudou para a casa de Alan, na Tilney Street, 5, em Mayfair.

Certo dia de julho, Chaplin, inesperadamente, recebeu uma carta de Hetty. Não sabemos o que estava escrito, exceto o começo: "Você se recorda de uma jovem tola?". A resposta de Chaplin a Hetty, datada de 18 de julho de 1918, entretanto, sobreviveu. É um misto de entusiasmo e reserva, de prazer e constrangimento:

> Querida Hetty,
> É sempre o inesperado que acontece, tanto nos filmes quanto na vida real. Você pode imaginar que prazer inesperado foi para mim quando descobri sua carta em minha mesa esta manhã. Primeiro, quando peguei o envelope, meu pulso se acelerou; depois reconheci o "E" familiar que não via há muitos anos. Algo em minha mente subconsciente dizia "Hetty". Rapidamente, abri o envelope e — ora, vejam só! — a carta era sua. Receber notícias justamente de você, depois de tantos anos! Certamente fiquei emocionado, e ainda tinha alguma esperança de que você me escrevesse algum dia por causa dos interessantes eventos que aconteceram em nossas vidas; e, acima de tudo, porque ter notícias de velhos amigos é sempre um prazer.
> Bem, Hetty, você não mudou nem um pouquinho. Quero dizer com isso a sua personalidade — ela se manifesta em cada página de sua carta. Logicamente, o ambiente e as amizades podem ter aperfeiçoado seu ponto de vista, porém, sua encantadora personalidade é evidente — a qual, a meu ver, é o maior bem das pessoas. Em sua carta você me pergunta como eu vou, etc... Bem, fisicamente estou perfeito. Moralmente? Bem, sou tudo o que se podia desejar para um jovem de 29 anos. Ainda estou solteiro, mas isso não é culpa minha. E agora, falando filosoficamente — do mesmo modo que você, meu ambiente tem me dado um panorama particular da vida. Suponho que eu tenha chegado à época pessimista da juventude, mas ainda há esperança, pois tenho a inestimável qualidade de ser curioso sobre a vida e sobre as coisas que atiçam meu entusiasmo.
> Você lembra, Hetty, uma vez eu lhe disse que o dinheiro e o

sucesso não eram tudo? Naquele tempo, eu não tinha a experiência de nenhum deles, mas sentia que era assim, e agora já experimentei ambos. E descobri que a busca da felicidade pode acontecer somente dentro de nós mesmos e no interesse de outros. Mas basta de filosofia. Como vai você? Espero sinceramente que já tenha se recuperado completamente, e esteja no melhor de sua forma. Você deve cuidar muito bem de si mesma. Não se esqueça de lembrar a Sonney [*sic*] e de transmitir minhas lembranças ao Edie. Quanto a você — estarei contando ansiosamente os dias até que receba novamente notícias suas; então, por favor, escreva e me conte se você está bem e sorrindo novamente.

Sempre seu,

Charlie[3]

Chaplin raramente escrevia cartas. Carlyle Robinson se admirava que o homem que recebia mais cartas que qualquer outro escrevesse tão poucas. Ele avaliava que, em toda sua vida, Chaplin escreveu não mais que uma dúzia. Essa carta [acima] obviamente foi composta com todo o cuidado; e o estilo literário de *História da minha vida* já é bem reconhecível. Obviamente, foi datilografada por uma secretária, já que não revela nenhuma das persistentes idiossincrasias da ortografia de Chaplin; ele sempre escrevia "ect." em vez de "etc.", por exemplo.

Parece que ele não recebeu resposta. É possível que Hetty nunca tenha lido a carta, pois o correio transatlântico no último ano da guerra podia atrasar por semanas, e em 4 de novembro de 1918, uma semana antes do Armistício, Henriette Florence Home, nascida Hetty Kelly, morreu.

A preocupação com a saúde dela que Chaplin expressa em sua carta sugere que ela já estava doente, talvez depois do nascimento de seu único filho, uma menina. Em 18 de outubro, ela contraiu a gripe, que era epidêmica na Europa naquela época. No dia 27, a doença complicou-se com uma pneumonia, e uma semana depois, Hetty faleceu.

Chaplin não sabia nada sobre isso quando saiu para a sua viagem à Europa, mais de três anos depois de ter escrito para ela. Ele, Robinson e Harrington se divertiram jogando paciência na viagem de trem, e pararam em Chicago por uma noite, onde Chaplin foi juiz em um concurso de roteiros, e onde ele tentou conhecer Carl Sandburg. Foi lá também que ele teve o primeiro gostinho dos repórteres que o iriam acossar no decorrer da viagem. As perguntas dos repórteres, ele achava, variavam pouco sempre que ele os encontrava:

— Sr. Chaplin, por que o senhor vai para a Europa?
— Apenas para umas férias!
— O senhor vai fazer um filme enquanto estiver lá?

— Não.
— O que o senhor faz com os seus bigodes velhos?
— Jogo fora.
— O que o senhor faz com suas bengalas velhas?
— Jogo fora.
Aquele camarada se saiu bem. Ele conseguiu fazer todas essas perguntas antes que fosse posto de lado, e dois olhos negros que perfuravam as lentes dos óculos de armação de tartaruga alegassem que era a vez dele. Eu restabeleci o "sorriso cênico" que tinha considerado eficaz para entrevistas.
— Sr. Chaplin, o senhor trouxe consigo a bengala e os sapatos?
— Não.
— O senhor vai se casar enquanto estiver na Europa?
— Não.
— Sr. Chaplin, o senhor espera se casar de novo?
— Sim.
— Com quem?
— Eu não sei.
— O senhor quer representar Hamlet?
— Por quê? Eu não sei. Não pensei muito sobre isso, mas se você acha que há razões pelas quais eu...
Mas ele já tinha ido. Era a vez de outro promotor.
— Sr. Chaplin, o senhor é bolchevique?
— Não.
— Então, por que o senhor vai para a Europa?
— Férias.
— Férias?
— Perdoem-me, senhores, mas eu não dormi bem no trem e preciso ir para a cama.

Douglas Fairbanks e Mary Pickford foram ao seu encontro em Nova York. Eles estavam lá para a estreia de *Os três mosqueteiros*. Antes da estreia, projetaram o filme para ele, junto com *O pequeno Lorde Fauntleroy*, e solenemente pediram suas críticas e sugestões. Ele as forneceu também solenemente, sabendo que seriam educadamente ouvidas e ignoradas. A estreia em si foi um pesadelo. Fairbanks e Pickford conseguiram entrar incólumes no cinema, mas Chaplin perdeu o chapéu e a gravata na multidão, teve cortado um pedaço de suas calças por uma caçadora de suvenires e foi repetidamente esmurrado e socado no rosto por policiais. Eventualmente, ele conseguiu passar por cima das cabeças da multidão, e sentiu que seus companheiros ficaram chocados com o "desleixo" em seus trajes.

Chaplin dividiu o tempo em Nova York entre seu advogado, Nathan Burke, e novos e antigos amigos, entre os intelectuais da costa leste: Alexander Woollcott, Heywood Broun, o radical Max Eastman, Edward Knoblock, Harrison Rhodes e Madame Maurice Maeterlinck. Eastman deu uma festa para Chaplin, que ficou impressionado com um dos convidados, um jovem ativista de uma organização trabalhista, Industrial Workers of the World (IWW), que havia sido liberado de uma sentença de vinte anos de cadeia por motivos de saúde. Chaplin, por sua vez, deu um jantar, em que eles jogaram e representaram pequenas cenas de vários tipos:

> Eu interpretei com Madame Maeterlinck. Nós fizemos um burlesco da grande cena da morte de Camille. Mas lhe demos um toque que Dumas negligenciou.
> Quando ela tosse, eu imediatamente pego a doença, logo começo a ter convulsões e morro em vez de Camille.

Ele foi ver o *Liliom*,[4] de Ferenc Molnár, e depois conheceu Joseph Schildkraut e Eva Le Gallienne, que estrelavam a peça, e subitamente teve um desejo atípico de voltar ao palco. Apesar das multidões e dos repórteres, a sociedade de Nova York era um grande alívio depois da Califórnia:

> Ninguém me pediu para andar de um jeito engraçado, ninguém me pediu para girar minha bengala. Se eu quisesse fazer um pouco de tragédia, todos também o fariam. Você é uma criatura do presente, não uma produção do passado nem uma promessa do futuro. Você é aceito como é, sem os rótulos do "quem é quem" e dos registros do imposto de renda.

O trio deixou Nova York a bordo do *Olympic* na manhã de 3 de setembro. Edward Knoblock também estava indo para a Inglaterra a bordo daquele navio. Muitos amigos, incluindo Fairbanks e Pickford, vieram se despedir, mas...

> De algum modo, eu não parecia estar muito interessado neles... Tentava entabular uma conversa, mas estava mais interessado nas pessoas, no navio e naqueles que iam viajar comigo.
> Muitos dos passageiros do navio traziam suas crianças para me apresentar...
> Eu me vi sorrindo para eles graciosa e cordialmente, especialmente para as crianças. Duvido que estivesse sendo realmente sincero, pois era muito cedo. Apesar do fato de eu amar crianças, eu as acho difíceis de conhecer. Sinto-me um tanto

> inferior a elas. A maioria delas é segura, não foi ainda amaldiçoada pela autoconsciência.
> E é preciso se comportar muito bem com crianças, pois elas detectam nossa insinceridade...

O relato de Chaplin da visita é desarmadamente franco e autocrítico. É como se sua atípica atitude de relaxamento lhe permitisse dar um passo atrás e observar de modo desapegado e divertido suas próprias reações a cada experiência. Os dias a bordo do navio foram um misto de excitações e aborrecimentos. Ele aproveitou o luxo ("Não há nada como o dinheiro. Ele torna a vida tão fácil."). Também ficou tanto aborrecido quanto lisonjeado pelas pessoas que lhe impingiam opiniões e atenções. Depois de conversar com alguns deles, ele decidiu "eu sou, de fato, muito trivial e prosaico". Inibido por falar com Marguerite Namara, a cantora de ópera e esposa do dramaturgo Guy Bolton, ele resolveu: "Simplesmente, não sei conhecer gente". Ele não tinha certeza a quais membros da tripulação devia dar gorjetas.

Há uma estranha discrepância nos relatos de um incidente na viagem. Carlyle Robinson alegava que Chaplin não aceitou o convite para aparecer em um show no navio, e consequentemente foi insultado pelo capitão, Herman Metz, que disse ao público que Chaplin tinha se recusado a participar (era um concerto em prol dos marinheiros), mas que isso pouco importava, pois eles podiam vê-lo na tela por um níquel, sempre que quisessem. Guy Bolton, entretanto, se lembrava:

> No concerto do navio, Marguerite cantou e Chaplin fez uma pantomima de um ator desempregado que se candidatava a um emprego. Enquanto o gerente, interpretado por Knoblock, descrevia cada aspecto do personagem, Chaplin ia se transformando, tornando-se humilde, agressivo, encantador, ultra-aristocrático. Quando lhe disseram que ele era baixo demais para o papel, ele pareceu ficar vários centímetros mais alto. Quando perguntado sobre suas qualificações românticas, ele se jogou no colo do gerente. Finalmente, pediram que fizesse uma cena em que ele estaria voltando para casa e encontrava sua mulher nos braços de seu melhor amigo. Em um ataque frenético de ciúmes, ele é invocado a matar o traidor. O gerente acena negativamente com a cabeça, dizendo que receia que Charlie não pode ser suficientemente convincente na cena; ao que o ator, determinado a conquistar o ansiado papel, agarra o gerente pela garganta. Quando ele finalmente relaxa o enforcamento e se vira para apanhar o chapéu e a bengala, o gerente é um corpo no chão. Charlie, virando-se com um sorriso insinuante para receber seus

> aplausos, era Chaplin na sua melhor forma. Sua surpresa ao ver a cadeira vazia e sua consternação ao descobrir o corpo, que tinha escorregado para o chão embaixo da mesa, foram realizadas como só Charlie poderia. E, então, ele faz sua famosa saída arrastando os pés, olhando para trás por cima do ombro, e saudando o corpo com o chapéu erguido. Foi um final perfeito.[5]

Boletins diários do navio registraram a excitação que já ecoava na imprensa britânica. Muito tempo antes de sua partida, os jornais já tinham começado a publicar comentários a respeito do progresso da viagem rumo ao leste. Agora, telegramas de correspondentes a bordo do *Olympic* descreviam detalhadamente a vida de Chaplin:

> Charlie descansa em sua suíte no convés superior até as onze horas, quando toma seu café da manhã, consistindo de um copo de água quente com uma pitada de sal. Então, ele inicia uma animada caminhada pelo convés, na companhia de um ou dois amigos. Quatro voltas no tombadilho equivalem a uma milha. Sua ocupação seguinte é um turno de descanso em uma espreguiçadeira, lendo ou observando os jogos de voleibol, tênis, *shuffleboard* [30] e *quoits*[31]. Ocasionalmente, ele se junta às crianças no ginásio, no deque do navio, deliciando-se ao fazer farra com elas, em suas animadas brincadeiras. Ele é o predileto delas, embora fiquem maravilhadas, os olhos arregalados, quando lhe dizem que esse GARBOSO JOVEM é a pessoa que interpreta Carlitos. O meio-dia chega, encontrando-o no ginásio, iniciando um surto de exercícios sistemáticos. Depois, o banho turco e a piscina. Na sequência, o almoço.
> À tarde ele observa os jogos de cartas — mas ele mesmo não joga —, até que chega a hora de um segundo turno no convés. Ao anoitecer, ele pode ser encontrado no deque, jogando críquete com os marinheiros. Mais tarde, aparece na sala de fumar, ouvindo os lances no leilão da piscina no pregão diário do navio. Os passageiros tinham identificado o jovem passageiro despretensioso.[6]

O *Olympic* era esperado em Cherbourg à uma hora da tarde do dia 9 de setembro, mas a neblina atrasou sua chegada até as cinco horas. Cinquenta ou mais jornalistas, operadores de câmera e fotógrafos de redes de notícias invadiram instantaneamente o navio e "desembarcaram" Charlie por trás da

ponte de comando. "Isso é muito, muito pior que Nova York", disse Chaplin, e em resposta a uma barragem de perguntas — dessa vez quase sempre em francês — ele fez um discurso improvisado:

> Estas são minhas primeiras férias em anos, e só há um lugar para passar férias há muito vencidas, e esse lugar é em casa. Por isso, eu planejo ir a Londres. Quero andar pelas ruas, ver as muitas mudanças, e sentir novamente o ar da velha Londres.
> Minha travessia foi o resultado de uma decisão repentina, tomada um dia antes da partida do *Olympic* [*sic*]. Senti que precisava voltar para casa e aqui estou. Depois da Inglaterra, quero ir a Paris e depois para a Rússia.
> "Por que a Rússia?", você me pergunta. Porque estou imensamente interessado nesse grande país e em seus esforços na reconstrução social depois do caos. Depois da Rússia, tenho planos de ver a Espanha. Em meu coração há um grande desejo pelo romance de Sevilha, e, além disso, quero ver uma tourada.
> Quero me divertir muito e ir a todas as velhas esquinas que conheci quando era menino. Quero ser um londrino entre os londrinos, e não algum tipo de herói cômico a quem se fica encarando.[7]

À inevitável pergunta "Você é bolchevique?", ele respondeu: "Sou um artista, não um político". Perguntado quem ele considerava maior, Lênin ou Lloyd George, ele respondeu travessa e enigmaticamente: "Um trabalha, o outro brinca". Tais momentos criaram ansiedade em Robinson, seu representante para a imprensa. Depois disso, surpreendendo um pouco os repórteres, Chaplin desapareceu por uma porta de fácil acesso.

O navio moveu-se lentamente para Southampton através da neblina, onde eles tinham sido alertados que haveria uma recepção cívica. Chaplin estava exageradamente nervoso com a perspectiva de fazer um discurso de agradecimento, passou metade da noite em claro, rascunhando-o, e depois deixou as notas para trás por causa da confusão. Mas sua atuação foi considerada melhor do que a do aturdido prefeito. Chaplin confessou, ligeiramente desapontado, que a multidão em Southampton não era grande. Explicaram-lhe que isso aconteceu devido ao atraso na chegada.

> Essa explicação aliviou-me enormemente, embora não seja por mim mesmo que me sinta assim, mas por causa de meus amigos e companheiros, que esperam demais. Sinto como se a coisa toda devesse acabar num estrondo, para o bem deles. Sim, eu sinto.

Ele ficou aliviado por encontrar rostos familiares a lhe saudar: Tom Geraghty, roteirista ocasional de Fairbanks; Donald Crisp, o ator escocês que tinha interpretado Battling Burrows em *Lírio partido*, de Griffith, e Abe Breman, o representante londrino da United Artists. Também estava lá o primo Aubrey, filho do tio de Chaplin, Spencer, que tinha ajudado a cuidar de Hannah durante sua estada na Peckham House. "Sinto que Aubrey é uma alma boa, simples e bastante desejoso de 'me ter sob controle'". Ele se pegou desejando fazer um pouco de pose diante de Aubrey: "Quero chocá-lo um pouco; não, não é chocar exatamente; quero surpreendê-lo... Mais tarde devo ter uma longa conversa com Aubrey e explicar-lhe tudo..."

Outro membro do grupo de boas-vindas que se reuniu no trem de Chaplin para Londres era Arthur Kelly, irmão de Hetty, conhecido como "Sonny", que tinha conseguido fazer sua carreira no cinema de forma independente. Edith Kelly, irmã de Hetty e Arthur, tinha se casado com Frank Jay Gould, o milionário americano. Quando Gould acrescentou os filmes aos seus muitos interesses comerciais, Arthur conseguiu um posto em seu escritório, em Nova York. Em seguida, ele trabalhou na United Artists como representante de Chaplin e, depois, se tornou vice-presidente da empresa. Arthur Kelly tinha para Chaplin notícias chocantes, há muito atrasadas:

> Ele me olhou de modo estranho e parecia embaraçado. "Hetty morreu, você sabe". Fiquei chocado, mas naquele momento não pude assimilar a tragédia em sua completude; havia muita coisa acontecendo ao mesmo tempo; mas me senti como se me tivessem roubado uma experiência. Hetty era a experiência do passado que eu devia reencontrar, especialmente naquelas fantásticas circunstâncias.[8]

A despeito desse momento curiosamente egocêntrico, de ter tido uma experiência roubada, em algum momento Chaplin é reticente sobre o impacto da perda de seu primeiro amor romanticamente recordado.

Na viagem de trem para Londres, ele achou tudo diferente e irresistivelmente belo: as garotas, o campo — apesar da grama ressecada e das novas construções —, as multidões que o aguardavam em cada estação para ver seu trem passar. Conforme se aproximavam de Waterloo, o trem passou pelas ruas de sua infância; ele pôde, até mesmo, ter um vislumbre do antigo *pub* do tio Spencer, o Queen's Head, na Broad Street, em Lambeth. As cenas que o aguardavam em Londres eram espantosas. Sua volta para casa foi um triunfo sem paralelos no século XX, exceção feita a alguns grandes eventos nacionais e reais. De Waterloo até o Ritz, as ruas ficaram apinhadas de gente, todos na espera por ver seu ídolo e por uma chance de saudá-lo.

> Sinto como se estivesse fazendo algo grande. Que oportunidade para um político dizer e fazer algo grande!
> Então, à medida que nos aproximávamos, a maré se dirigia aos portões do hotel. Eles tinham sido trancados para evitar que a multidão demolisse o prédio. Pude ver um intrépido operador de câmera na porta, quando a multidão começou a fervilhar. Ele começou a abrir caminho na multidão e a virar freneticamente a manivela de sua câmera enquanto se perdia naquele redemoinho de gente. Mas continuou girando, e sua câmera e ele, gradualmente, se voltaram para o céu, e as lentes só registraram as nuvens, quando ele virou para baixo novamente — a mais honorável queda que um operador de câmera já teve, descer girando a manivela. Fico me perguntado se ele realmente conseguiu alguma imagem.
> De algum modo, meu corpo foi empurrado, carregado, erguido e projetado para o hotel. Posso assegurar que esse movimento não foi acompanhado de nenhuma ação de minha parte.

A multidão insistia em mostrar-se à janela de sua suíte, mas o gerente do Ritz, com medo de uma revolta, pediu-lhe que desistisse de atirar flores para as pessoas lá embaixo.

1921 – A visão do cartunista David Low sobre a visita de Chaplin a Londres.

Chaplin agora sentia uma necessidade urgente de ver os lugares de sua juventude, sem mais delongas. Com Geraghty e Crisp, ele conseguiu sair pela entrada de serviço do hotel, daí ele deixou seus acompanhantes e pegou, sozinho, um taxi para Kennington. Pela sua descrição, parecia haver uma apaixonada fome em sua busca pelos cenários e impressões da infância. Muito tinha permanecido: um mendigo velho, cego, que lia a Bíblia sob os arcos do Canterbury Music Hall; a Igreja da Inglaterra [Christ Church], onde Hannah rezava quando a religião se apoderou dela; Baxter Hall, "onde eu costumava ver os shows da lanterna mágica, por um pêni... Você podia pegar uma xícara de café e um pedaço de bolo e ver a Crucificação de Cristo ao mesmo tempo"; a Estação de Polícia de Kennington; Kennington Baths, razão de muitos dias de vadiagem, Kennington Cross. Na Chester Street, ele reconheceu a loja onde tinha trabalhado como ajudante de barbeiro, embora a barbearia não estivesse mais lá; e uma velha banheira na qual ele mesmo costumava se banhar pela manhã. Ele se viu nas crianças que brincavam na rua. Ele pensou nelas tão amorosamente e ficou emocionado ao ouvir a conversa deles: "Eles parecem falar com suas almas". Seguindo para a Lambeth Walk, ele conheceu uma garota que era empregada em um albergue barato onde ele mesmo tinha se hospedado uma vez; ele se lembrava de que ela perdera o emprego porque tinha "caído na vida".

Suas roupas fizeram-no ser notado em Lambeth Walk. Ele foi reconhecido e uma multidão começou a se formar para segui-lo, embora a uma respeitável distância. Ele ficou com vergonha depois de pedir ajuda a um policial, que respondeu: "Está tudo bem, Charlie. Essas pessoas não vão feri-lo". Enquanto ele saía no táxi, eles gritaram: "Tchau, Charlie! Deus o abençoe!". Ele foi de carro até Kennington Gate, onde ele tivera seu encontro com Hetty; foi ao Horns e à Kennington Cross, onde tinha ouvido o clarinetista tocar *Honeysuckle and the Bee* quando era menino, e "a música tinha entrado em minha alma pela primeira vez". Ele pensou que estava vendo tudo isso "com outros olhos. Era a idade tentando olhar para trás com os olhos da juventude". E ele só tinha 32 anos.

Algumas noites depois, ele decidiu voltar a Lambeth, dessa vez em companhia de Robinson, Crisp e Kelly. Ele notou Sharps e os fotógrafos na Westminster Bridge Road, e foi até lá perguntar se podia comprar algumas cópias de fotos dele quando estava com o *Casey's Circus*. O assistente respondeu que aqueles negativos tinham sido destruídos há muito tempo. Ele apontou que eles ainda tinham, na janela, uma fotografia de Dan Leno, morto há dezessete anos.

> — Você destruiu o negativo do Sr. Leno? — eu lhe perguntei.
> — Não — foi a resposta. — Mas o Sr. Leno é um comediante famoso.
> Assim era a fama.

Havia outros pontos de referência dos quais ele se lembrava: um vendedor de tomates com o nariz de batata, dez anos mais decrépito; a barraca na Elephant and Castle, que era o centro da vida noturna das ruas vizinhas e onde Chaplin notou, entre os vagabundos, um grupo de homens mutilados pela guerra. Então, Chaplin levou seus amigos à Pownall Terrace, 3. A Sra. Reynolds, que a guerra tornara viúva, então envelhecida e moradora do sótão que um dia fora a casa de Chaplin, ficou atônita de ser retirada da cama às 22h30 pela celebridade do momento, mas não ficou perdida:

> O lugar estava escuro... E, quando ouvi um tumulto lá fora, gritei:
> — Quem está aí?
> Ouvi uma voz responder:
> — É Charlie Chaplin.
> Nunca imaginei que fosse realmente o Sr. Chaplin e, da minha cama, eu gritei de volta: — Oh! Não tente brincar comigo! Chaplin jamais viria a essa hora.
> Mas continuaram a bater na porta, então, me levantei da cama. Tive de afastar uma fotografia antes que pudesse abrir a porta, porque ela não tinha chave, e eu tinha de calçá-la.
> Então, eu vi quatro cavalheiros nas escadas, e um deles, de compleição pequena e vestindo um traje de passeio cinza, disse com uma voz gentil:
> — Eu sou realmente Charlie Chaplin. Você estava dormindo? — ele perguntou, e eu respondi:
> — Não. — pois estava ouvindo os resultados da grande luta.
> — Oh! — disse Charlie. — Eu devia estar lá.
> Então, ele passou os olhos pelo quarto, fiquei feliz que os lençóis da cama estavam limpos, e disse:
> — Esse era o meu antigo quarto. Bati minha cabeça muitas vezes naquele teto — indicando o teto enviesado sobre a cama — e ralharam comigo por causa disso. Gostaria de dormir aqui por uma noite mais uma vez.
> Eu respondi: — Não é como o seu hotel.
> E ele respondeu alegremente:
> — Não se importe com o meu hotel. Esse é meu velho quarto, e estou muito mais interessado nele do que no meu hotel.[9]

Tendo preenchido sua cota de sordidez para a noite (Chaplin se recuperou rapidamente de sua necessidade de dormir em seu antigo quarto), os amigos voltaram a Park Lane para visitar o diretor americano George Fitzmaurice. Lá, Chaplin discutiu com outro convidado, um ator americano que fora passear em

Limehouse, em busca do mundo duro e pitoresco do livro *Limehouse Nights*, de Thomas Burke, e que tinha ficado desapontado porque ninguém quis entrar em uma briga com ele.

> Aquilo era demais. Incomodou-me.
> Eu lhe disse que era muito fácil para atores bem alimentados, que recebiam salários enormes, ostentar dureza diante dessas pessoas desafortunadas, gentis e boas, e que se eram duras, era somente por conta do ambiente. Eu lhe perguntei quão duro ele achava que ele seria, se vivesse a vida que essas famílias despojadas devem viver. Como era fácil para ele, que tinha cinco refeições por dia por baixo daquele peito encorpado, com seus músculos bem treinados e perfeitos, tentar iniciar algo com essas pessoas. É lógico que eles não eram duros; porém, quando se tratava de quatro anos de guerra, quando se tratava de perder um braço ou uma perna, então, eles eram duros. Mas não iam sair por aí procurando briga, a não ser que tivessem uma razão.
> Isso praticamente acabou com a festa, mas eu estava me sentindo tão desgostoso que não me importei.

No caminho de volta para o Ritz, eles começaram a conversar com três jovens prostitutas; Chaplin ficou bem triste, pois, depois de saudá-los com um jovial "Olá, rapazes", elas logo o reconheceram e se tornaram solenes e respeitosas, tratando-o de "Sr. Chaplin". Eles ajudaram um motorista que estava a caminho do Covent Garden com um carregamento de maçãs a empurrar sua carroça em uma rua escorregadia, e Chaplin ficou tocado porque o homem, em sua impotência:

> não deteve o cansado animal com um chicote, nem xingou nem praguejou contra o animal. Ele viu contra o que o cavalo estava lutando e, em vez de bater nele, apeou e apoiou seu ombro contra a roda, sem duvidar jamais de que o cavalo estava fazendo o melhor que podia.

À noite, os desafortunados se amontoavam sob os arcos do Ritz, o mais novo e glamouroso hotel de Londres naquele tempo, que parecia simbolizar os dois polos da vida de Chaplin: as privações da meninice e o triunfo de sua volta para casa. Chaplin acordou os que dormiam para lhes dar dinheiro. Ele nunca parava de observar os comportamentos:

> Havia uma velha, com cerca de setenta anos. Eu lhe dei alguma

> coisa. Ela acordou, ou se mexeu dormindo, pegou o dinheiro sem qualquer palavra de agradecimento — ela o pegou como se fosse sua ração na fila de pão e nenhum obrigado fosse esperado. Depois, se encolheu novamente em um nó mais apertado que antes, e continuou sua soneca. A inércia da miséria já tinha tomado conta dela há muito tempo.

A busca de Chaplin por seu passado, inicialmente tão premente, agora parecia ter sido satisfeita — embora, no fim de sua vida, ele ainda retornasse a Kennington e a Lambeth, tendo, então, lastimado o desaparecimento dos lugares que conhecera.

No momento, porém, ele estava bem feliz em ser uma celebridade, um imortal entre os imortais (como ele os chamava). Knoblock o levou para conhecer Bernard Shaw, mas diante do apartamento de Shaw na Adelphi Terrace, Chaplin recuou; todo ator de cinema visitava Shaw, e ele não queria ser como os outros, então, dez anos se passaram antes que ele conhecesse o grande homem. E.V. Lucas deu um jantar em sua homenagem no Garrick Club, onde ele se sentou entre *Sir* James Barrie, que lhe disse que gostaria que ele interpretasse Peter Pan, e *Sir* Squire Bancroft. *Sir* Squire, então com oitenta anos, tinha quebrado sua regra naquele dia e fora assistir ao filme *Ombro, armas!*. Chaplin ficou muito satisfeito quando Barrie elogiou a sequência da leitura da carta, e contestou a crítica dele sobre a cena do Paraíso em *O garoto*, que dizia que a cena era "completamente desnecessária". No geral, ele sentiu que não estava contribuindo muito para a troca de ideias da festa, que também incluía o extrovertido Edwin Lutyens (a quem Chaplin considerou bastante comum), George Frampton, Harry Graham e Knoblock. Em seguida, Chaplin e Knoblock foram com Barrie para o apartamento dele na Robert Street, Adelphi, próximo ao de Shaw, e lá conhecerem Gerald Du Maurier, que tinha chegado da peça *Bulldog Drummond*, que ele estava representando no Wyndham Theatre.

Os encontros mais significativos em Londres foram com H. G. Wells e Thomas Burke. Chaplin tinha ido a Londres com a intenção de conhecer Wells, mas o primeiro encontro deles foi arquitetado pelos publicitários da Stoll Picture Corporation, que levou os dois a uma projeção de um novo filme de Kipps, dizendo a cada um deles que o outro queria conhecê-lo lá. George K. Arthur, que fez sua estreia no cinema no papel principal do filme, estava presente à projeção, e Chaplin ficou tocado quando Wells, gentilmente, cochichou em seu ouvido: "Diga alguma coisa gentil para o rapaz", mesmo sabendo que Wells não tinha ficado impressionado com o filme. (Alguns anos depois, Arthur seria fundamental ao reunir Chaplin e Josef von Sternberg — um encontro que resultou no infeliz *The Sea Gulls*). Na sequência, eles tiveram um agradável jantar em que Rebecca West esteve presente. Wells o cumprimentou pela frase engenhosa,

quando, para criar um efeito, Chaplin fez uma apóstrofe: "A lua indecente!". Ele foi obrigado a confessar que a frase não era sua, mas de Knoblock. Um quarto de século depois, ele usou a frase de novo, em *Monsieur Verdoux*, dessa vez, sem creditar o criador.

Mais tarde, na viagem, depois de seu retorno de Paris e de Berlim, Chaplin passou um fim de semana na casa de Wells, no campo. Foi uma visita despreocupada. Chaplin relaxou e dormiu muito, e eles conversaram e jogaram cartas com os dois jovens filhos de Wells. St. John Ervine veio fazer uma visita, e eles conversaram sobre a possibilidade dos filmes sonoros. Chaplin lhe disse que não achava que a voz era necessária, que iria estragar a arte, assim como "pintar as esculturas?": "Logo eu estaria passando ruge nas bochechas das estátuas. Os filmes são uma arte pantomímica. Nós também podemos ter o palco. Não restará nada para a imaginação". Mesmo quando não estava confortável com as pessoas, Chaplin ainda questionava sua relação com elas: "Enquanto me apresso para ir à cidade, fico imaginando se Wells quer me conhecer ou se ele quer que eu queira conhecê-lo!"

Chaplin sentiu uma empatia imediata por Thomas Burke, que tinha feito grande sucesso com suas histórias sobre os aspectos mais sombrios do East London. Um homem pequeno e silencioso, Burke levou Chaplin para uma excursão pelos locais que providenciavam os cenários de seus livros, falando pouco, porém indicando as coisas com a bengala. Mais tarde, ele escreveu talvez a mais perceptiva descrição da personalidade de Chaplin. A fonte do entendimento deles veio de passados similares, como Burke descreveu:

> Ele não sabia, então, nem eu, que, quando éramos jovens, andamos pelas mesmas ruas de Kennington, vivendo o mesmo estilo de vida sombrio e temporário e sentindo igual repugnância por ele. Ele foi confundido com os comediantes de nariz vermelho dos pequenos teatros de variedades; eu, com os fúteis escreventes. Mas nossos passados são muito parecidos. Crescemos e brincamos nas mesmas ruas; tivemos as mesmas experiências, nos mesmos cenários, e passamos por isso com o mesmo temperamento. Em nossas juventudes, cada um de nós estava se afastando da promíscua e imunda Kennington em que vivíamos; cada um de nós estava, de um modo indireto e rude, aspirando à decência e ao intelecto, e nenhum de nós tinha esperança de alcançá-los algum dia. Eu descobri a literatura ao pegar uma cópia de *T. P.'s Weekly* em uma casa de chá; ele descobriu a natureza interna da música ao ouvir um homem tocando *The Honeysuckle and the Bee* no clarinete, na frente de um *pub* de Kennington![10]

Em um impulso, Chaplin agora decidira ir para a França, levando Robinson com ele. A viagem de navio realizou de modo bastante realista uma de suas próprias *gags* de enjoo no mar: no exato instante em que ele resolve aproveitar a oferta de uma encantadora jovem para ensinar-lhe francês, ficou petrificado por conta de um enjoo. No trem para Paris, ele ficou impressionado pelo serviço e pelo baixo custo do almoço, mas, na chegada, encontrando chuva e repórteres à sua espera, a náusea o pegou novamente.

Ele estava ansioso para conhecer o caricaturista Cami, com quem vinha trocando correspondência — ou melhor, trocando desenhos e fotografias — desde que Cami lhe escrevera uma carta de fã, em 1914. Chocados, os dois descobriram que, mesmo se considerando amigos, eles não falavam o mesmo idioma. O relato de Cami é charmoso, talvez um pouco exagerado; o relato do próprio Chaplin confirma isso parcialmente. Quando eles se encontraram para conversar, cada um deles falou sua própria língua com o outro, sem se importar muito se o outro não podia entender. Então, quando eles estavam almoçando juntos, no hotel de Chaplin, ele subitamente ficou deprimido e deixou a mesa com lágrimas nos olhos. O gerente inglês do hotel explicou a Cami: "Ele foi dominado pelo pensamento de que existe uma barreira maior que o oceano entre vocês — a barreira da língua". Mais tarde, Cami disse que eles desenvolveram uma mímica surda-muda e conseguiram se sair suficientemente bem. Eles foram juntos ao Folies Bergère, que Chaplin considerou mais sujo e menos glamouroso do que quando ele tinha representado lá com a trupe de Karno. Ele lidou com os repórteres francófonos o melhor que pôde; e, entre os americanos e britânicos que estavam em Paris, ele encontrou-se com Dudley Field Malone, Waldo Frank, Lady Astor e Sir Philip Sassoon, secretário particular de Lloyd George, que o convidou para um fim de semana quando ele voltasse à Inglaterra; Sassoon se tornaria um amigo, cuja amizade perdurou por muitos anos. Dentre as celebridades locais, ele conheceu o pugilista Georges Carpentier e o diretor de teatro Jacques Copeau, e jantou com a companhia de Copeau. Chaplin ficou excitado pelo ambiente e pelos artistas do Quartier Latin, e foi claramente armazenando impressões que, mais tarde, iriam ser úteis, quando ele fosse fazer *Casamento ou luxo*.

Em seguida, Chaplin e Robinson tomaram o trem para Berlim. Os filmes de Chaplin ainda não tinham sido exibidos na Alemanha, então, seu rosto era desconhecido. Inicialmente, ele apreciou o alívio das multidões e dos repórteres; depois, começou a sentir-se ligeiramente ressentido, sentindo falta do tratamento de celebridade e vendo-se ser colocado nas piores mesas nos restaurantes. As coisas melhoraram quando ele conheceu a espetacular estrela Pola Negri, que mostrou um interesse imediato e vívido nele. Pola nasceu em Yanowa, próxima à Lipnia, na Polônia, e seu nome de batismo era Apollonia Chalupiec. Ela tinha sido bailarina no Teatro Imperial em São Petersburgo e atuado no palco e nas telas na

Polônia, antes de ser convidada a ir a Berlim por Max Reinhardt, para um papel em *Sumurun*.

> Pola Negri é realmente bela. Ela é polonesa e realmente fiel ao tipo. Belos cabelos negro-azeviche, dentes brancos e bem alinhados e um aspecto maravilhoso. Acho que é realmente uma pena que tal aparência não seja registrada na tela.
> Ela é o centro das atenções aqui, eu lhe fui apresentado. Que voz ela tem! Sua boca articula tão formosamente a língua alemã. A voz dela é tem uma qualidade suave e melodiosa, com uma modulação encantadora. Quando lhe ofereceram um drinque, ela brindou comigo e disse as únicas palavras que sabia em inglês: "Jazz Boy Charlie".

Voltando brevemente a Paris, Chaplin ficou impressionado por uma jovem emigrante russa chamada Moussia Sodskaya, que ele viu cantando em um restaurante em Montmartre, e falou algo sobre colocá-la em filmes. No dia seguinte, ele pegou um avião em Le Bourget. Naqueles dias mais informais de transporte de passageiros, o piloto, amavelmente, o deixou em Lympne, em Kent, onde ele foi convidado para a festa ao ar livre de *Sir* Philip Sassoon. No dia seguinte, eles foram à inauguração de um memorial de guerra em uma escola local, e Chaplin ficou embaraçado e perturbado ao descobrir que ele era o centro das atenções, e não a cerimônia. "Eu queria não ter vindo". Sassoon também o levou ao hospital para os feridos da guerra, e ele ficou muito chocado e deprimido pelo que viu, "O que será deles?", ele perguntou. "Isso depende de você e de mim".

A seguir, ele passou um fim de semana com Wells, depois de ter, intrepidamente, voado de volta para Paris, para uma estreia beneficente de *O garoto*, no Trocadero. Ele tinha sido convencido a ir pela filha de J. P. Morgan, com a promessa de uma recompensa. De fato, a recompensa em si não foi muito impressionante, mas o evento foi. Entre o público, estavam o Príncipe George da Grécia e a Princesa Xênia, um sortimento de duques, duquesas, marqueses, marquesas, Stuyvesants e Vanderbilts. Também estavam lá Elsa Maxwell, Georges Carpentier, Cecile Sorel e Henri Letellier, um proeminente editor parisiense que iria servir de modelo para o personagem de Pierre Revel, em *Casamento ou luxo*. Chaplin jantou com Carpentier e Letellier na noite seguinte.

Tendo um compromisso para o almoço com Sassoon, para conhecer Lloyd George e outras celebridades, Chaplin decidiu voar para Londres. Entretanto, o avião se perdeu na neblina e a travessia do canal demorou sete horas. Ele não conheceu Lloyd George e ficou desapontado. "Adoro conhecer personalidades

interessantes. Eu adoraria conhecer Lênin, Trotsky e o Kaiser".

Apesar disso, Chaplin recusou o convite de Wells para jantar com Chaliapin, pois tinha se comprometido a passar sua última noite na Inglaterra com o primo Aubrey. Atipicamente, e apesar das objeções do próprio Aubrey, Chaplin insistiu em visitar o *pub* de Aubrey e se comportou vistosamente, porque "Eu preciso atrair mais clientes para ele". Ele ficou com Aubrey até as quatro da manhã, conhecendo mais os ancestrais da família Chaplin, depois pegou uma carona até o Ritz, em um caminhão Ford de um ex-oficial que agora tinha uma mercearia. Ele estava vindo de Bayswater e se dirigia ao Covent Garden.

Já era a segunda semana de outubro e Chaplin partiu para Southampton "abatido e triste". Ele imaginava que ia sentir falta das multidões que tinham vindo vê-lo partir, como Arthur Kelly, que lhe trouxe uma fotografia de Hetty. Ele até mesmo perdoou os repórteres: "Afinal de contas, fazer perguntas é o trabalho deles; e eles estão meramente fazendo o trabalho deles comigo". No navio de volta à América, lançou-se em uma amizade agradável com uma garotinha de oito anos. Ele descreveu um fragmento da conversa deles:

> — Você gosta de quebrar janelas? Você deve ser espanhola — disse Chaplin à garotinha.
> — Oh! Não, eu não sou espanhola. Sou judia — ela respondeu.
> — Isso explica o seu talento.
> — Oh! Você acha que os judeus são espertos? — ela perguntou, ansiosamente.
> — Claro. Todos os grandes gênios têm sangue judeu.
> Quando ela perguntou se ele era judeu, Chaplin respondeu: "Não, eu não sou judeu. Mas tenho certeza de que deve haver algo de judeu em mim. Espero que sim".

No navio, ele também fez amizade com o produtor-diretor Cecil Hepworth e sua estrela, Alma Taylor, que iam fazer a primeira visita aos Estados Unidos. Na chegada, ele os levou para jantar com Sam Goldwyn, e foram convidados a ir à sua casa sempre que fossem à Califórnia.

Em Nova York, ele conheceu Claude McKay, o poeta negro, e a educadora Marguerite Naumberg. Frank Harris o levou à famosa prisão de Nova York, Sing Sing, onde ele conheceu o nacionalista irlandês e líder trabalhista Jim Larkin, ficou apavorado com a câmara de gás e fez um discurso de improviso muito bom:

> Criminosos e camaradas pecadores: Cristo disse: "Quem não tem nenhum pecado que atire a primeira pedra". Eu não posso jogar essa pedra, portanto. Já me comprometi jogando muitas tortas.

Mas não posso jogar a primeira pedra.

"Alguns entenderam; outros nunca entenderão", ele observou.

O registro de Chaplin da viagem foi quase inteiramente escrito durante a viagem de trem de volta para a Califórnia. Foi ditado a um jovem jornalista, Monta Bell, que depois seria assistente em *Casamento ou luxo* e viria a se tornar um diretor muito competente por seus próprios méritos. Alguns biógrafos de Chaplin sugeriram que o texto foi escrito por Bell, mas o estilo é tão característico, e a análise das reações e sensações de Chaplin é pessoal demais para isso. O relato, originalmente, apareceu em uma série de artigos na *Photoplay*, antes de ser publicado em forma de livro como *My Trip Abroad (My Wonderful Visit*, na edição inglesa). Foi traduzido para inúmeros idiomas estrangeiros. "Resumindo", o relato de Chaplin conclui:

> Tudo valeu a pena, e o trabalho que tenho à frente também me parece vantajoso. Se eu puder levar sorrisos aos olhos cansados em Kennington e Whitechapel, se eu conseguir absorver e compreender as virtudes e os problemas daquelas pessoas mais simples que conheci, e se eu tiver reunido a menor inspiração daquelas grandes personalidades que foram gentis comigo, então, essa terá sido uma viagem maravilhosa. De algum modo, estou ansioso para voltar ao trabalho e começar a retribuí-la.

Ele não voltou a trabalhar imediatamente, todavia. Chegou a Los Angeles na tarde de 31 de outubro, e naquela noite jantou com alguns amigos, Sr. e Sra. Abraham Lehr. Havia só mais uma convidada, Clare Sheridan, a escultora, pintora, viajante e escritora. Ela e Chaplin engataram uma amizade instantânea. A Sra. Sheridan era sobrinha de Winston Churchill. O marido dela tinha sido morto na França, deixando-a com uma filha e um filho pequeno, Dick, que estava na Califórnia com ela. Ela tinha sido comissionada pelo governo soviético para fazer bustos de Lênin, Trotsky, Dzerzhinsky e de outros líderes bolcheviques, e seus artigos subsequentes e entrevistas tinham criado um frenesi. Os americanos, Charlie contou em sua autobiografia, ficaram confusos pela surpresa de uma aristocrata inglesa escrevendo artigos pró-bolcheviques. Chaplin ficou fascinado por tudo o que ela lhe contou sobre a União Soviética; ela, por sua vez, interessou-se pelas impressões dele acerca da Grã-Bretanha. "Um bom país para ser a sua pátria, nós concordamos, mas não um país para se viver — não para o artista criativo, e ele me aconselhou a ficar onde eu estava".[11]

A Sra. Sheridan disse que, nos Estados Unidos, ela estava se tornando mais escritora que escultora, porque os homens americanos ficam constrangidos em ser retratados em uma escultura. "Eu sou vaidoso, graças a Deus", disse Chaplin,

e ali mesmo eles decidiram que ela deveria fazer o busto dele. Enquanto ele a acompanhava de volta ao Hollywood Hotel, tiveram uma conversa sobre o casamento, e Chaplin a lembrou do ensaio de Francis Thompson sobre Shelley, em que ele diz que o poeta se cansava não só dos braços de uma mulher, mas do seu intelecto. "Parece-me que Charlie está inconscientemente buscando, em seu coração, uma companhia mais espiritual que física".[12]

Dois dias depois, na segunda-feira, 2 de novembro, eles se encontraram de novo, dessa vez, junto com o pequeno Dick. Ao meio-dia, eles foram para o estúdio, onde Charlie mostrou-lhes *O garoto*. Nas partes tocantes do filme, ele andava na ponta dos pés até um pequeno órgão para tocar um acompanhamento. Dick soluçava tão histericamente que Chaplin se assustou e ficava assegurando ao menino: "É só um filme, Dick! Tudo vai ficar bem no fim". Depois, eles almoçaram na casa de Chaplin. Ele estava um tanto apologético sobre sua casa alugada na Beechwood Drive e Argyle; "a artificialidade dissimulada" daquela arquitetura moura o perturbava grandemente, embora ele gostasse da vista panorâmica da cidade abaixo. Depois do almoço, eles foram caminhar e falaram sobre arte e a satisfação que ela dá, sobre suicídio e imortalidade. Chaplin ficou completamente arrebatado:

> Não há nada mais belo que fazer as pessoas esquecerem seus ovos e bacon do café da manhã, nada como a admiração do mundo — isso não vale nada —, pois, no final, só há você mesmo a agradar: você faz tudo aquilo porque significa algo para você. Você trabalha porque tem uma superabundância de energia vital. Você descobre que, além de fazer filhos, também pode se expressar de outros modos. No fim, é você — só você —, seu trabalho, seu pensamento, sua concepção do belo, sua felicidade, sua satisfação. Seja corajoso o bastante para encarar o véu e levantá-lo, e veja e conheça o vazio que ele esconde, e fique diante desse vazio e saiba que, dentro de você, está o seu mundo[...][13]

Em seguida, eles riram de si mesmos por serem tão sérios. Depois do chá, levaram Dick para casa e, em seguida, Chaplin e a Sra. Sheridan jantaram e dançaram no Ambassador Hotel, onde a maioria dos hóspedes conhecia Chaplin, e se apressou em saudá-lo e especular sobre a Sra. Sheridan.

No dia seguinte, eles começaram a trabalhar no busto. Chaplin insistiu em terminá-lo até sábado, pois ele queria ir a Catalina para pescar. A Sra. Sheridan achou o dia divertido e produtivo. Chaplin começou a manhã vestindo uma camisola de dormir de seda marrom, e estava sério. Depois de algum tempo, ele pegou seu violino e andou tocando pela sala. Então, visivelmente alegre, desapareceu para trocar de roupa, colocando um robe cor de laranja e amarelo

pálido. Ocasionalmente, eles paravam para tomar chá. Chaplin "ora filosofava, ora fazia imitações", ou então punha um disco no gramofone e conduzia uma banda imaginária. Nos intervalos, confidenciava que, quando era mais novo, em Londres, ansiava por conhecer pessoas, mas agora que já conhecia muitas, sentia-se mais solitário que nunca.

O busto ficou pronto em três dias. Os amigos se surpreenderam que Chaplin pudesse permanecer paciente durante tanto tempo; e a Sra. Sheridan se congratulou por sua previdência em fazer o busto na casa dele, especificando que ele tivesse o pescoço nu. "Um homem vestido com camisola de dormir não sai repentinamente para regular seu automóvel ou para ir a algum lugar. Eu o tinha completamente preso. Não obstante, ele foi difícil de fazer. Há tanta sutileza em seu rosto, e sensibilidade, e personalidades diversas".[14]

Chaplin gostou do busto, disse que podia ser a cabeça de um criminoso, e, imediatamente, inventou uma teoria de que os criminosos e os artistas são psicologicamente semelhantes, que "pensando bem, todos temos uma chama, uma chama ardente de impulso, uma visão, uma mente desviada, um profundo senso de ilegalidade". O Comandante Jean de Limur, um jovem aristocrata francês que, mais tarde, seria assistente de Chaplin em *Casamento ou luxo*, chegou quando o busto estava terminado e comentou maliciosamente: "Eu vejo, é Pã... *On ne peut jamais tromper une femme*".[15]

Chaplin mudou de ideia quanto à Catalina, pois descobriu que a estação de pesca tinha terminado em 1º de novembro. Decidiu, então, que ele e os Sheridans deviam acampar no domingo de manhã. Eles saíram no carro de Chaplin, seguidos por outro com as tendas e a parafernália, e um Ford com o *chef*. A estrada, no domingo, estava apinhada de carros e repleta de fumaça, e eles começaram a ficar sem esperanças de encontrar um local para acampar. Por fim, entraram pelo campo e encontraram um ponto idílico à beira-mar, em que se lia o cartaz "Propriedade Particular". Para Charlie Chaplin, no entanto, o proprietário abriu uma exceção.

> Tarde da noite, eu me sentei com ele ao lado da fogueira do acampamento. Surgiu uma neblina marítima e pequenos véus de névoa, como fios de teias de aranha, passavam sobre as dunas, os troncos nus e tímidos dos eucaliptos lançavam sombras negras. Combinando-se aos sons da noite, o som rítmico do mar e da praia. Uma a uma, as lanternas do acampamento tremularam e se apagaram. Charlie está sentado, desalinhado diante da fogueira, um elfo, uma criatura elemental com olhos cintilantes e cabelos desgrenhados, suas mãos pequenas e nervosas atiçam as brasas com uma vareta. Sua voz é profunda, a voz de um homem muito

maior. Ele medita, melancolicamente. Diz que era "Demais — bom demais, belo demais — não há palavras."[16]

Eles ficaram no acampamento a semana toda. Chaplin brincou com Dick e os divertiu com imitações de Nijinsky e Pavlova, que fazia tão bem e tão graciosamente, a ponto de a Sra. Sheridan não saber se "ria ou se apreciava solenemente". Na sexta-feira, o idílio costeiro foi interrompido com a chegada de cinco automóveis cheios de crianças querendo vê-lo, e dois repórteres. Eles voltaram para Hollywood. De volta a casa, tomando chá, a Sra. Sheridan escreveu:

> Pegamo-nos falando um ao outro com dificuldade. Ele olhava para mim estranhamente enquanto eu o olhava, e, então, ele disse:
> — Você sabe o que há — nós não conhecemos um ao outro.
> E era verdade. Eu não estava falando com o elemental, com o Charlie de cabelos selvagens da fogueira do acampamento, nem com o Charlie Chaplin dos filmes, mas com um jovem finamente vestido, os cabelos lustrosos, que eu não conhecia nem mesmo de vista. A civilização e sua pompa tinham transformado a ambos. O passado pareceu tingido de irrealidade. "Acho que foi tudo um sonho", eu disse.[17]

Essa curta e estimulante amizade terminou muito abruptamente. Os jornais estavam ansiosos para farejar algum caso amoroso, e Carlyle Robinson enfatizou sua negativa, acrescentando, sem nenhum tato: "A Sra. Sheridan tem idade para ser mãe do Sr. Chaplin". Logo depois disso, os Sheridans voltaram para Nova York. Dick Sheridan viria a falecer aos dezenove anos de idade, e sua mãe passou os últimos anos no norte da África. O poderoso busto que ela fez de Chaplin ainda está na última casa dele, o Manoir de Ban, em Corsier sur Vevey, na Suíça, mesmo após sua morte.

Desde o divórcio de Chaplin, as colunas de fofoca de Hollywood monitoravam ansiosamente cada ligação social de Chaplin com o sexo oposto. Os nomes de Thelma Morgan Converse, Lila Lee e Anna Q. Nilsson eram vez por outra ligados a Chaplin. Houve rumores de um noivado, depois desmentido, com uma atriz nova-iorquina, May Collins. O entusiasmo por uma bela atriz de cinema, Claire Windsor, minguou depois que ela se valeu de um tipo de truque que sempre ofendera o senso de dignidade e decoro de Chaplin: ela forjou um "desaparecimento". Chaplin se juntou às buscas nas montanhas próximas e ofereceu uma recompensa pela descoberta da Srta. Windsor, a quem as manchetes agora descreviam como sua "noiva". Aparentemente, ela foi encontrada inconsciente, embora Robinson fosse o primeiro a notar como suas

botas de montaria estavam limpas. Quando um jovem casal se apresentou para reclamar a recompensa, houve uma investigação mais severa sobre o "desaparecimento", e o embuste foi revelado.

Com o piquenique encerrado, Chaplin logo estava de volta ao estúdio, trabalhando com vontade de terminar os dois filmes que ainda devia fazer pelo contrato com a First National. *Dia de pagamento* e *Pastor de almas* foram terminados em oito meses. *Dia de pagamento* levou 30 dias de trabalho; *Pastor de almas*, de quatro rolos, levou 42 dias e foi, de longe, a mais econômica de todas as produções de Chaplin. *Dia de pagamento* foi o último filme de dois rolos lançado por Chaplin. Ele marca um considerável avanço em termos visuais. Totheroh parecia ter experimentado as novas luzes instaladas no estúdio, e as cenas noturnas com chuva foram iluminadas com sofisticação.

Carlitos foi escalado como um trabalhador e marido dominado pela esposa, e a comédia é derivada das frustrações comuns da vida cotidiana. A abertura mostra Carlitos no trabalho, em um local de construção; a seção intermediária mostra os efeitos de uma noite de bebedeira, e os esforços de Carlitos para achar o caminho de casa — eventualmente, pendurando-se na alça de um vagão-restaurante, achando que estava em um ônibus em movimento. Na última sequência, ele volta para casa, ungindo suas botas na vã esperança de rastejar até a cama da sua esposa megera, que dorme com um rolo de macarrão ao lado da cama. Ele termina a noite buscando refúgio no banheiro — como tinha feito em *Carlitos se diverte* e em *Carlitos boêmio*. Mas descobre — tarde demais — que a banheira estava cheia de água fria. Há uma peça de mímica notavelmente articulada no roteiro de *Dia de pagamento*. Carlitos é visto discutindo com alguma pessoa que está fora da tela, argumentando que ele recebeu a menos. Quando ele faz os cálculos com os dedos, sua mímica trai a percepção gradual que ele, de fato, recebeu a mais, e não a menos.

Só houve uma pausa na filmagem, para a preparação da história, o que indica que Chaplin tinha começado o filme com um roteiro bem mais desenvolvido do que era seu hábito. Esse grau de pré-planejamento era, sem dúvida, a razão de ele poder renunciar à sua prática, rotineira até então, de filmar seguindo a continuidade narrativa. A segunda parte de *Dia de pagamento* foi rodada primeiro no estúdio, durante os últimos cinco dias de novembro e na maior parte de dezembro. Chaplin ficou doente com um resfriado na primeira semana do ano novo; quando voltou, eles filmaram a primeira parte do filme, em um intervalo de quatro semanas, na construção. O material filmado na locação em La Brea e De LongPre, onde havia uma grande construção em andamento, foi casado com o material filmado em estúdio "com luz artificial", como especificam os registros do estúdio, indicando a crescente adaptação à iluminação artificial.

Dia de pagamento foi despachado para a First National em 23 de fevereiro de 1922, e Chaplin começou a preparar a história do que se tornaria *O pastor de*

almas. Na época em que eles começaram a filmar (10 de abril), a continuidade narrativa parecia ter sido largamente trabalhada. Monta Bell, tendo terminado seu trabalho em *My Trip Abroad*, foi empregado como assistente-geral e ator para pontas. É possível que a sua entrada tenha iniciado um novo método de preparação dos filmes de Chaplin. *O pastor de almas* é o primeiro filme do qual sobreviveram roteiros escritos e notas para *gags*. É possível, embora pouco provável, que esse tipo de escrita preparatória tenha acontecido nos filmes anteriores, mas simplesmente não tenha sobrevivido. A redução dos períodos em que as produções eram interrompidas para "trabalhar a história" e a extensão dessas notas parecem antes indicar que Chaplin estava se afastando de seu método anterior, de criar e improvisar no *set* e, até mesmo, no filme, em direção a um grau mais avançado de planejamento no papel.

O filme tinha a intenção original de ser um faroeste — teria semelhanças com *Em busca do ouro* — e o primeiro título de trabalho foi simplesmente *Western* (embora, quando a filmagem começou, ele tenha sido trocado para *The Tail End*, uma referência jocosa à conclusão do contrato com a First National). A primeira ideia foi modificada, aparentemente por ser, à época, muito sofisticado e irônico para ser matéria cômica; há aspectos do filme que apontam diretamente a *Monsieur Verdoux*.

Carlitos seria um dentre quatro condenados fugitivos desesperados que armam uma emboscada para um ministro e roubam suas roupas. Disfarçado como um homem do clero, Carlitos chega a uma cidade do Velho Oeste, Hell's Hinges, um poço de imoralidade. Ele é confundido com o novo jovem reformista enviado para substituir o velho ministro da cidade, impotente diante da imoralidade do lugar:

> Mostrar um chinês ou dois sendo baleados pelo elemento cruel de um modo casual[...] Mostrar cena no *saloon*, que também é uma combinação de casa de jogo, refeitório e salão de dança. Os homens rudes com as mulheres. Pó de ouro para as dançarinas. Jogo de cartas termina em briga e acontece um tiroteio.[18]

Com o mesmo tipo de casualidade que o fez o mestre em *Rua da paz*, Carlitos vence os valentões da cidade e se apaixona por Edna, a bela filha do ministro. Seu programa de reforma é substituir o órgão da igreja por uma banda de *jazz*, para tocar os hinos em ritmo de *ragtime*, e introduzir outras atrações como filmes e jogos de dados para a coleta. Como consequência, o *saloon* se esvazia e a igreja fica cheia de gente.

> Carlitos começa a pregar um tipo peculiar de sermão, baseado mais em bom senso que em religião. Ele faz todo tipo de gestos;

> como é um orador ruim, as pessoas, de vez em quando, dormem. Mas aí ele acena para a banda e as pessoas acordam e ouvem, então, Carlitos continua[...][19]

No final do serviço, Carlitos aperta amigavelmente as mãos de sua congregação e, finalmente, estende as mãos distraidamente para o xerife, que imediatamente coloca nelas um par de algemas. A congregação

> exige que Carlitos seja libertado e ameaça o xerife. Com um eloquente gesto, Carlitos ordena que eles não cometam nenhuma violência. Ele lhes diz para defenderem a igreja e o velho homem, aperta a mão do velho e o incita a construir uma nova igreja. Os olhos das garotas estão marejados quando ele se despede delas e, com a multidão louvando em altos brados, ele gira nos calcanhares e sai com o xerife; a tela escurece.[20]

Essa curiosa fábula moral nunca foi realizada: a versão final do filme foi feita em um estilo cômico mais tradicional, com o elemento do faroeste sendo substituído por um tratamento ligeiramente satírico dos modos e das hipocrisias da religião de uma cidade pequena. Carlitos ainda é um fugitivo condenado. Tendo roubado as roupas de um clérigo, ele chega disfarçado à cidade de Dead Man's Gulch, onde é confundido com o novo ministro. Solicitado a fazer um sermão, ele faz uma mímica da história de Davi e Golias. Ele passa pelos riscos da vida clerical, como um chá paroquial em que é atormentado por uma horrível criança mimada. Tendo se apaixonado pela bela filha da sua senhoria, ele frustra a tentativa de um ex-companheiro de cela de roubar a mulher.

O xerife local descobre sua identidade e o prende, relutantemente. Tocado por sua bravura e pelos apelos das moças, ele o leva à fronteira mexicana para lhe dar a chance de fugir. O xerife ordena que Carlitos vá ao outro lado da fronteira colher flores; incapaz de perceber a dica, Carlitos volta, obedientemente, com um buquê. O exasperado xerife finalmente o faz atravessar a fronteira com um chute, rumo à liberdade. Do lado mexicano, entretanto, um bando de meliantes surge de repente dos arbustos, atirando selvagemente um no outro. Pego entre dois países hostis, Carlitos se afasta gingando, com um pé no México e o outro nos Estados Unidos. É uma imagem aberta a inúmeras interpretações simbólicas.

Um dos filmes mais refinados e encantadores do período intermediário de Chaplin, e com cenas admiráveis de comédia substanciosa, como as do chá, *O pastor de almas* parece ter sido filmado com poucos problemas. Chaplin usou intensivamente locações e há cenas evocativas de regiões ainda rurais à época, como Saugus, Sawtelle, Newhall, Roscoe, South Pasadena, Ventura Road e Eagle Rock.

Dinky Dean, que interpreta o horrível menino na cena do chá paroquial, na vida real, não era de modo algum horrível. Ele era filho de Chuck Riesner; mais de três quartos de século depois, como Dean Riesner, roteirista proeminente de Hollywood, lembrava-se de como tinha sido difícil para ele esmurrar dois homens que ele conhecia como tio Sydney e tio Charlie. Ele finalmente foi convencido a fazê-lo, quando Charles e Sydney passaram algum tempo se estapeando e rindo loucamente, para provar à cética criança que tudo não passava de diversão.[21]

Em algumas localidades, O *pastor de almas* teve problemas com os censores e com as autoridades eclesiásticas. Em Atlanta, a Associação dos Ministros Evangélicos exigiu a retirada do filme "como um insulto ao Evangelho". Na Carolina do Sul, os membros da associação Daniel Morgan Klan of the Knights of the Ku Klux Klan protestaram contra a exibição, com base na alegação de que o filme expunha um ministro protestante ao ridículo. O Pennsylvania Board of Censors eliminou tantas cenas do filme que consistiu em um banimento virtual. Em outros locais, contudo, tanto os clérigos quanto os leigos concordavam alegremente com Paul Gallico, que escreveu no *New York Daily News*:

> O filme do Sr. Chaplin não é nada mais que uma sátira. Mas a flecha não é para o clero. Seu objetivo são aqueles de mentalidade tacanha, os fanáticos, aquela pessoa que não pode ver além da palavra escrita. De fato, o filme parece andar no fio da navalha e atingir as mesmas pessoas que, nesse caso, têm o poder de condenar, de excluir dos outros o riso que poderia ser dirigido a eles.

As negociações para a distribuição de *O pastor de almas* foram fonte de muita aspereza entre Chaplin e a First National. Chaplin já tinha sido levado à fúria por um artigo no *Exhibitor's Herald* no início de setembro, quando ainda estava editando o filme. O artigo citava Harry Schwalbe, da First National, acusando-o de não cumprir seus contratos em relação a *O garoto*. Chaplin telegrafou a Sydney: "Pretendo processar Schwalbe e a First National por 10 milhões de dólares"; porém, o caso foi suavizado. Chaplin não tinha intenção de deixar a First National ficar com *O pastor de almas* sob os termos descritos no contrato que se aplicavam a um filme normal de dois rolos. Como *O garoto*, *O pastor de almas* era um longa-metragem com um escopo muito mais ambicioso do que o que era previsto pelo acordo original com os distribuidores. Sydney foi enviado para negociar com Schwalbe, e recebeu de Alf Reeves um memorando sobre o assunto:

IDEIA

> A ideia é: o Chefe quer entregar o nº 8 "*Pastor*" como um longa-metragem de quatro rolos, para encerrar o contrato. Ele pensa em deixá-los ficar com o filme na base 70-30, o mesmo que aconteceu com *O garoto* Isso para os Estados Unidos, Canadá e todos os países estrangeiros, com uma garantia deles de 400 mil dólares como adiantamento pela parte de Chaplin; 200 mil pagos contra a entrega dos dois negativos e uma impressão positiva; e uma nota de 200 mil dólares a vencer em dois ou três meses, à conveniência deles...
>
> Se eles não aceitarem esses termos, a proposta é que ele vai entregar o filme nº 8, um filme de dois rolos chamado *The Professor*, como estipulado no contrato, pelo qual ele já recebeu o valor total pré-estabelecido.
>
> Antes de entregar qualquer um dos dois à First National, você e o Sr. Burkan deverão verificar se os interesses dele estarão protegidos em relação a qualquer questão que possa surgir no futuro.
>
> Antes de exibir *O pastor de almas* ou *Professor* para a First National (não há, de nossa parte, nenhuma compulsão de fazer uma pré-estreia para eles), eles devem aceitar que, se não chegarem a um acordo quanto a *Pastor* ser um longa-metragem, eles terão de aceitar *The Professor* como o filme nº 8 e a conclusão de todas as obrigações contratuais do Chefe para com eles[22].

O aspecto notável desse documento é a discussão do filme *The Professor*. Nenhum filme de Chaplin com esse título jamais foi exibido ou lançado, e em lugar nenhum, em todos os extensos registros diários do estúdio de Chaplin, existe qualquer referência a essa produção. Mesmo assim, a correspondência subsequente entre Chaplin, em Los Angeles, e Sydney, em Nova York, parece estabelecer, sem qualquer dúvida, de que tal filme realmente existia em 1922. Em 13 de novembro, Sydney enviou um longo telegrama a Chaplin relatando os resultados de uma reunião entre ele e Harry Schwalbe. Ele diz que Schwalbe estava muito amistoso, simpático à proposta de Chaplin e ansioso para concluir o contrato amigavelmente. Entretanto, Schwalbe sentia que seria muito mais fácil negociar se seu comitê executivo pudesse ver os filmes. Ele, então, sugeriu que Chaplin deveria oferecer à First National os dois filmes: *The Professor* poderia encerrar o contrato, e *O pastor de almas* poderia ser tratado como uma produção independente, embora ele insistisse que a proposta de 70-30 não deixava nenhum lucro para a companhia. Sydney recomendou que Chaplin permitisse que ele

mostrasse ambos os filmes para a First National sem que antes eles lhes dessem alguma quitação por escrito; e que ele aumentasse a compensação para os distribuidores para a liberação de *O pastor de almas*.

Chaplin respondeu, no dia seguinte, que ele não iria de modo nenhum permitir que a First National ficasse com os dois filmes. Ele renunciou à sua objeção de mostrar *O pastor de almas* a eles, mas não permitiu que o filme de dois rolos fosse mostrado. Ele estava inclinado a modificar o acordo de distribuição para 65-35, mas os outros aspectos do contrato tinham de ser os mesmos que foram para *O garoto*. "Caso a First National não queira *O pastor de almas* depois de vê-lo, entregue os dois rolos de acordo com o contrato". A First National fez uma contraproposta, por meio de Sydney, de 50% do bruto contra 280 mil dólares por *O pastor de almas*. Chaplin telegrafou de volta em 21 de novembro: "Proposta ridícula. Pare de entregar os dois rolos e faça um acordo imediato com Abrams [da United Artists] para distribuir *O pastor de almas*". Ele confirmou essas instruções em outro telegrama a Sydney e Burkan, em 7 de dezembro:

> Executivos da First National não fizeram oferta apropriada para a produção de longa-metragem especial de quatro rolos de *O pastor de almas*. Agora, é para você e Sr. Burkan entregarem os dois rolos de *The Professor* de acordo com o contrato e aceitação deste como nº 8. Termine a série. Saudações.

Em 15 de dezembro, Chaplin telegrafou a Sydney:

> Aceitarei a proposta deles como descrito em seu telegrama de 13 de dezembro, desde que garantam mais 75 mil dólares em dinheiro em seis meses. Use seu julgamento, se você puder conseguir oferta melhor por uma abordagem criteriosa. Tenho o negativo de *Pastor* aqui. Entregarei quando o primeiro pagamento em dinheiro for feito. De modo algum entregue os dois rolos de *The Professor*.[23]

Depois de mais alguns telegramas de indignação, conciliação e ameaças de não deixar de jeito nenhum a First National distribuir *O pastores de almas*, acordos amigáveis foram finalmente concluídos com a First National. *The Professor* nunca mais foi mencionado e permanece, até o momento, o maior mistério do cânon de Chaplin. O filme deve ter existido, a não ser que atribuamos algum blefe bizarro entre os dois irmãos para convencer os operadores de telégrafo entre a Califórnia e Nova York da existência de um filme puramente imaginário. Uma solução parcial foi sugerida quando Kevin Brownlow e David Gill, enquanto preparavam sua série de televisão, *Unknown Chaplin*,

encontraram, nos arquivos de Chaplin, uma lata com uma etiqueta marcando *The Professor*, com uma sequência de cinco minutos completa e editada. O trecho começa em uma rua pobre, pela qual Chaplin vem andando com uma maquiagem e um traje completamente desconhecidos. Ele usa um enorme e abatido bigode, veste um longo sobretudo e uma cartola gasta, e carrega uma maleta com a inscrição: "Circo de pulgas do Professor Bosco". Bosco entra em um albergue barato e, antes de se recolher, verifica suas pulgas. A mímica de Chaplin cria todo um universo das atarefadas, porém, invisíveis, criaturas (ele, evidentemente tinha uma afeição particular por essa *gag* do circo de pulgas, que tentou trabalhar em *O circo* e em *O grande ditador*, antes de finalmente colocá-la nas telas em *Luzes da ribalta*, quase trinta anos depois da sua primeira tentativa). Enquanto Bosco dorme, um cachorro incrivelmente nojento e sarnento vagueia pelo dormitório e tromba com a caixa onde estão as pulgas. O cachorro começa a se coçar desesperadamente. Dentro de instantes, todas as pessoas do dormitório também começam a se coçar. Bosco acorda e corre freneticamente pelo lugar, recuperando seus animais das suíças dos vizinhos. Ele pega sua maleta e deixa o albergue; a sequência termina com ele trotando pela rua onde o vimos pela primeira vez.

A sequência tem todo o aspecto de uma seção retirada de um filme completo. Entre as cenas excluídas não identificadas que Brownlow e Gill examinaram, está uma série de tomadas feitas no mesmo cenário do albergue, mas com Chaplin vestido como um mensageiro muito maltrapilho de hotel, que se dirige ao quarto agora vazio e arruma as camas com toda a pose e habilidade de um empregado do Ritz. O cenário do albergue é o mesmo, tanto na sequência editada quanto nas cenas excluídas, mas é muito diferente do cenário de *Carlitos policial* e *O garoto*. Três anos antes, no entanto, quando enfrentou um bloqueio criativo com *O garoto*, ele passou três dias, entre 30 de setembro e 2 de outubro de 1919, filmando cerca de 7500 pés (aproximadamente, 2287,5 m) de filme, descritos no registro diário do estúdio meramente como "Cenário albergue noturno — Pulgas" e "Pulgas treinadas — alojamento". Dois instantâneos tirados na mesma época por Jack Wilson e redescobertos em 1984 (veja figura 65) confirmam que esse fora o material descoberto por Brownlow e Gill. Mas em que consistia o resto de *The Professor*, se realmente chegou a existir uma versão de dois rolos? Teria Chaplin ou seu editor montado um novo filme a partir de cenas rejeitadas, talvez das séries da Mutual ou da First National? Não há ninguém ainda vivo que possa nos dar essa resposta e, a menos que o próprio filme um dia venha à luz, o mistério de *The Professor* continuará sem solução.

Nessa época, parece que Chaplin tinha atraído a atenção de um inimigo que iria persegui-lo nos próximos cinquenta anos. A única coisa que o comediante e J. Edgar Hoover tinham em comum era a baixa estatura; porém, enquanto Chaplin imortalizou-se como o "Pequeno Camarada", o vaidoso e presunçoso chefe do

Federal Bureau of Investigation (FBI) insistia que seus informes biográficos oficiais à imprensa declarassem que ele "tinha pouco menos que 1,83 m".

Enquanto Charlie estava abrindo seu caminho para sair de uma infância miserável, Hoover, seis anos mais novo, crescia em uma família de classe média de Washington, com uma mãe amorosa e possessiva. Tendo conseguido entrar na faculdade de Direito, aos 22 anos, ele se tornou assistente no Departamento de Justiça. Em 1919, ele foi indicado assistente especial do Procurador-Geral, A. Mitchell Palmer, famoso por instigar a primeira onda norte-americana de "pânico vermelho" [temor do comunismo] e as primeiras caças às bruxas contra os comunistas — habilmente incitado por seu jovem acólito.

Promovido à Divisão-Geral de Inteligência, Hoover começou seu famoso sistema de arquivos. Em três meses, ele já tinha acumulado 150 mil nomes de suspeitos radicais; com o tempo, esses arquivos chegariam à casa dos milhões. Farejando e registrando os segredos mais escondidos de cada grande figura pública — abaixo do presidente —, Hoover construiu a maior lista de chantagem da História. Os arquivos viriam a se tornar o centro do FBI, a agência de detetives do Departamento de Justiça, da qual Hoover foi diretor, desde 1924 até sua morte, em 1972.

Chaplin — cujo arquivo do FBI tem mais de 1900 páginas — exerce uma fascinação patente sobre Hoover. Na raiz disso, sem dúvida, estava o fato de que os filmes de Chaplin eram sobre os mendigos, os desempregados e os pobres — os marginalizados da sociedade. Para Hoover, isso queria dizer perigo, em uma época na qual a América capitalista era assombrada pelo espectro latente da agitação trabalhista, resultado da redução de salários, aumento de preços e do desemprego crescente.

Hoover ainda era diretor-assistente do Bureau em 1922, quando iniciou os arquivos de Chaplin, enviando um agente chamado A. A. Hopkins para se infiltrar em uma festa no estúdio de Chaplin, dada em homenagem a um proeminente líder trabalhista, William Z. Foster. Hopkins relatou que estiveram presentes ao evento muitos "bolcheviques de gabinete" e radicais de Hollywood, como William De Mille e Rob Wagner. Will Hays tinha chegado a Hollywood poucos meses antes para criar um escritório da Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., um organismo autorregulador da indústria de cinema. Alegou-se que Chaplin tinha dito a Foster, durante o evento, que ele não via utilidade para Hays: "Somos contra qualquer tipo de censura e, especialmente, contra a censura presbiteriana". Ele também indicou a seus convidados uma flâmula com as palavras "Bem-vindo, Will Hays", pendurada sobre o lavatório masculino do estúdio.

Hoover e seus associados ficaram tão impressionados com o relatório do agente Hopkins sobre essa e outras evidências da infiltração de ideias comunistas na indústria de cinema que instituíram uma investigação posterior. Enquanto isso,

a informação de Hopkins foi passada para o próprio Will Hays, que refletiu sorumbaticamente que Chaplin não tinha participado das atividades de boas-vindas em sua chegada a Hollywood, o que o levou a pensar que "a festa mencionada era, realmente, um pouco estranha em seu processo mental, para dizer o mínimo, na direção a qual você mencionou. Eu não sei, entretanto, se ele chegou tão longe, como indicou o relatório". Hays acrescentou um compromisso para discutir "meios e maneiras de se assegurar que não seria permitido que a incitação à revolta se infiltrasse em qualquer coisa".

Relatos posteriores tratavam de uma suposta visita de Chaplin a um comunista que organizava o sindicato dos trabalhadores da indústria têxtil, que ostentava o sinistro nome "Plotkin", para levantar fundos para os trabalhadores em greve da ferrovia; e um boato de que Chaplin era o anônimo que havia doado mil dólares ao Partido Comunista da América, no Natal de 1922. O relato iniciou o esforço incansável, porém, infrutífero do FBI para tentar provar que Chaplin tinha feito contribuições ao Partido Comunista. Durante os trinta anos seguintes, o FBI reexaminaria periodicamente o seu crescente arquivo de relatórios (invariavelmente inconsistentes) de doações de Chaplin a causas comunistas. Esses relatórios iniciais coincidem com a mais violenta onda de temor ao comunismo antes dos anos 1940; depois disso, houve um lapso de vinte anos nos arquivos. Durante esse período, a principal tarefa de Hoover foi combater os gângsteres na época da Lei Seca, e ele pode ter perdido o interesse em estrelas de cinema; alternativamente, um punhado de arquivos pode ter se perdido ou sido destruído. No entanto, a campanha seria retomada com ímpeto em 1942.

Capítulo 9:
Casamento ou luxo

Tendo terminado *O pastor de almas*, Chaplin estava finalmente livre para fazer seu primeiro filme para a United Artists. Era um alívio considerável para seus sócios, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D. W. Griffith, que estavam se lastimando porque Chaplin ainda não tinha feito nenhuma contribuição para os lucros da empresa. Acontece que seu primeiro filme para a United Artists foi, nesse aspecto pelo menos, uma decepção.

Chaplin decidiu que usaria sua nova independência para realizar uma antiga ambição: faria um filme dramático sério. Ele já tinha se movimentado nessa direção com *O garoto*, logicamente; o filme inacabado *Work*, da Essanay, era claramente muito mais sombrio do que a comédia em geral naquele tempo. Em 1917, tinha dado outro passo na direção do drama quando tentou comprar os direitos de filmagem da peça *O filho pródigo*, de Hall Caine, em que ele via um excelente papel sério para si mesmo.

Além disso, ele estava preocupado em lançar Edna em um papel de estrela independente. Mesmo que eles estivessem, como ele mesmo disse, "emocionalmente afastados", ele ainda tinha por ela uma preocupação apaixonada. Ela não era mais a parceira cômica ideal. Totheroh se recordava de que ela estava ficando bem gorda, mas seu pequeno rosto ainda tinha algum charme. E ela tinha começado a beber muito. "Certo dia estávamos olhando os copiões e Charlie percebeu isso". Chaplin tentou pensar em papéis mais maduros e mais adequados. Ele considerou uma adaptação de *As troianas*; depois, considerou escalar Edna como Josefine de seu Napoleão — um papel que continuaria a fasciná-lo. A ideia de *Casamento ou luxo* chegou-lhe como consequência de seus encontros com a notória Peggy Hopkins Joyce. O termo "caça-dotes" [*gold-digger*, em inglês] foi cunhado em homenagem à Peggy, por volta de 1920. Nascida Margaret Upton, em Virginia, ela chegou a Chicago ao mesmo tempo em que a Primeira Guerra Mundial, mudou o nome para Hopkins e fisgou seu primeiro marido milionário, Stanley Joyce. Divorciada e com um acordo de 1 milhão de dólares, ela se tornou uma garota Ziegfeld, posto estratégico de onde fisgou mais quatro maridos milionários em uma rápida sucessão. Em 1922, ela chegou a Hollywood, disposta a uma carreira no cinema.

Marshall Neilan se viu ameaçado com a perspectiva de dirigir o primeiro longa-metragem de Peggy. Neilan era uma figura errática e pitoresca de Hollywood. Nascido em 1891, ele tinha largado a escola aos onze anos e se infiltrado no cinema como ator. Ele também prestou serviços ao Biograph Studios como motorista de D.W. Griffith. Neilan se formou como diretor e, aos 26 anos, era o diretor favorito de Mary Pickford. Além disso, Neilan era um dos mais vistosos *playboys* de Hollywood, mas seu estilo de vida e a luta contra a bebida

encurtaram sua carreira. Em termos de temperamento, ele provavelmente se daria bem com Peggy, mas em termos profissionais, reconheceu os riscos de tentar transformá-la em atriz. Quando, em uma tarde de verão de 1922, ele a levou ao estúdio de Chaplin, bem pode ter havido algum motivo oculto para isso.

Peggy sempre se vestia de modo extravagante e, naquela tarde, ela estava coberta de joias e exalava perfumes caros e exóticos. Frente a frente com um novo e divorciado milionário altamente disponível, e determinada a impressionar, ela interpretou uma *lady* com modos elegantes e demasiadamente afetados. Chaplin achou divertido, e mais ainda quando a atitude *noblesse oblige* ruiu subitamente. Depois de uma hora ou mais de hospitalidade franca, Neilan disse que ele achava melhor irem andando, e enfatizou o fato, lascando uma palmada no traseiro de Peggy. Com sua dignidade ofendida, ela se virou e descarregou uma impressionante saraivada de imprecações. Chaplin ficou intrigado com a ex-garota do campo e *self-made wowan*. Por algumas semanas eles foram inseparáveis; viajaram para Catalina juntos, e a fofoca em Hollywood era que Peggy era a sexta conquista de Chaplin.

Mas Peggy reconheceu logo que Chaplin não seria uma de suas aventuras mais rentáveis, e partiu para uma caça mais promissora, na figura do jovem Irving Thalberg. Foi Chaplin quem se beneficiou da ligação, que ele descreveu como "bizarra, mas breve". Peggy tinha lhe dado a ideia de seu próximo filme. Durante os encontros, ela o tinha regalado com suas pitorescas reminiscências. Descrevera seu caso com o rico e famoso *playboy* e editor parisiense, Henri Letellier, que Chaplin tinha conhecido em sua viagem à Europa no ano anterior. Ela também lhe contou sobre o jovem que tinha cometido suicídio por estar desesperado de amor por ela, dando-lhe a desculpa para alguns vestidos de luto muito refinados. Ele não se divertiu menos com as declarações dela de que, no fundo, era apenas uma garota simples que só queria um lar e bebês.

Uma história baseada nos encontros parisienses de Peggy teve acrescentada a atração do cenário. Paris tinha intrigado Chaplin desde sua primeira visita, quando ainda estava com a companhia de Karno. Mesmo na Mutual, ele tinha falado de uma história que se passava no quarteirão boêmio de Paris: originalmente, *O imigrante* se passava lá. Durante semanas, Chaplin lutou com a história, para a qual ele escolheu *Destiny* como título de trabalho. Muitas páginas de anotações sobreviveram desse estágio, variando de notas rascunhadas no verso de formulários de telegrama da Western Union, até indicações elaboradas para os cenários que seriam necessários. Essas notas revelam a maneira que Chaplin construiu sua história, elaborando e eliminando, inventando e refinando, desenvolvendo situações emocionalmente complexas e depois as analisando a fim de isolar uma essência que pudesse ser expressa em termos visuais. *Casamento ou luxo* iria representar um estágio consciente muito distinto em seu desenvolvimento. Durante oito anos de trabalho com cinema, ele tinha

descoberto e estava desenvolvendo sua habilidade de revelar as maquinações internas da mente e do coração por meio de sinais externos. Em seu novo filme, queria explorar os limites dessa expressividade — o alcance, a sutileza e a sofisticação de sentimentos e motivos que poderiam ser revelados em imagens.

Nos estágios iniciais do desenvolvimento da história, os personagens se chamavam Peggy e Lettellier, e parece provável que alguns incidentes nas primeiras versões do enredo fossem exatamente como Peggy os havia relatado. Conforme os personagens vão se transformando cada vez mais em personagens do próprio Chaplin, entretanto, eles adquirem nomes ficcionais — primeiro, Marie Arnette e Poiret; depois, e em definitivo, Marie St. Clair e Pierre Revel. É interessante, contudo, que mais tarde, à medida que a identificação do papel e dos personagens se torna mais importante, as anotações frequentemente se refiram a eles pelos nomes dos atores, Edna e [Adolphe] Menjou.

Chaplin possuía o dom da seleção criteriosa. Aqui, como sempre nos estágios preparatórios de seus filmes, as notas o mostram explorando um grande volume de ideias e incidentes e, depois, eliminando e podando até chegar a uma linha dramática coesa. Embora, nesse ponto, o enredo continuasse incerto, o tom da ironia que caracterizaria o filme já estava indicado, como mostram as sugestões de incidentes e detalhes:

> Peggy quer se casar e ter filhos. Let lhe dá uma boneca toda trabalhada.
> Menciona o fato. "Se apenas nós fossemos casados". Ele ri...
> A garota diz a Let que vai deixá-lo — ele ri. Mas depois é indulgente com ela. Diz que ela vai voltar. Ela, emotiva com "despedidas", vai para casa e começa a devolver as joias — depois, fica com elas.[1]

O esboço poderia servir a qualquer melodrama, e, em outras mãos, poderia certamente não ser mais que isso. Marie vive com seu pai tirano em uma cidadezinha francesa. O namorado, Jean, a ajuda a fugir da casa por uma tarde, mas quando eles voltam, o pai não a deixa entrar. Nem o pai de Jean permitirá que ela fique na casa dele. Marie e Jean decidem fugir juntos para Paris, mas Jean não comparece ao encontro marcado na estação: seu pai morreu de um ataque. Marie parte para Paris sozinha...

Um ano depois, Marie St. Clair é a amante resplandecente, porém, desiludida de um rico *playboy*, Pierre Revel. Por acaso ela encontra Jean, que tinha vindo para Paris com a mãe e agora era um artista em início de carreira. Marie o contrata para pintar o retrato dela. Eles se apaixonam de novo, e Jean lhe propõe casamento. Marie decide deixar Pierre, mas, então, ouve por acaso e em segredo Jean assegurando à sua possessiva mãe que o pedido de casamento não

era sério. Marie volta para casa de Pierre e se recusa a ver Jean, agora perturbado e cheio de remorso. Desesperado, atira em si mesmo. A mãe dele sai com a arma em punho para se vingar de Marie, mas fica tocada quando encontra a desconsolada garota chorando sobre o corpo de Jean. As duas mulheres se reconciliam.

Chaplin agonizou semana após semana antes de encontrar um final com o qual ficasse satisfeito. E acabou escolhendo um irônico anticlímax: Marie e a mãe de Jean encontraram juntas a redenção e o consolo por meio do trabalho de levantar fundos para os órfãos sem lar. Na cena final, Marie está andando alegremente na parte de trás de uma carroça de feno, com seus protegidos. Uma limusine passa. Dentro dela, a secretária de Pierre Revel lhe pergunta: "A propósito, o que aconteceu com Marie St. Clair?", Pierre encolhe os ombros, indiferente.

As instruções de Chaplin ao cenografista, Arthur Stibolt, sobre os cenários mostram que, mesmo quando essa linha dramática já estava delineada, Chaplin tinha ideias para elaborações e outras cenas, que, ao final, não eram rodadas. Ele pediu uma pista de corrida, uma galeria de arte e uma joalheria. Propôs que alugassem as instalações dos estúdios da Universal para as cenas na igreja e no bazar beneficente da igreja, e um hotel pobre. Todo um grupo de cenários canadenses relacionados a uma das várias alternativas de final foi considerado para o filme. Chaplin pediu a Stibolt que providenciasse exteriores de uma rua canadense, uma estação de trem, um hospital e uma casa de um pregador com seus interiores.

As instruções de Chaplin mostram a preocupação com os cenários e o relacionamento com os personagens. O apartamento parisiense de Edna deve ser "elaborado e parecer caro". A casa de Lettellier deve ser linda..."Tudo deve ser feito para que esse cenário seja muito elaborado e ainda assim tenha bom gosto". O café deve ser o mais caro de Paris. Sobre o estúdio parisiense do rapaz:

> embora não seja pobre, deve ter a atmosfera do *Quartier Latin*... Deve ser artisticamente decorado; então, faça os preparativos para a sua construção... esse cenário não é elaborado, mas deve ser confortável e sugerir a casa de um artista, em Paris, que seja bem-sucedido (na versão final, Jean foi mostrado como pobre).

A joalheria, Chaplin sugeriu, deve ser filmada em uma locação real, talvez na joalheria Nordlingers. A essa altura, a ideia dele era casar os cenários do estúdio com o que ele filmaria em Paris:

EXTERIORES FRANCESES

Entrada do primeiro café

Dirigindo para o teatro
Dirigindo para o Jazz Café
Dirigindo para casa em frente à igreja
Em frente ao apartamento de Edna
Em frente ao estúdio do rapaz
Em frente à casa de Menjou
Em frente ao escritório de Menjou
Ao longo do Sena (cena do rapaz)
Ruas para dirigir

Chaplin contratou quatro jovens assistentes para *Casamento ou luxo*; cada um deles iria, depois, se tornar um diretor devidamente capacitado por seus próprios méritos. Edward Sutherland já conhecia Chaplin socialmente e tinha acabado de descartar suas chances de se tornar um bom ator quando encontrou Chaplin em um restaurante:

— O que você está fazendo, Edie?
— Bem, estou mudando a minha vida.
— O que você vai fazer?
— Vou ser seu assistente.
— Você vai?
— Sim, eu quero ser seu assistente, Charlie.
— Por quê?
— Bem, eu admiro muito você, e quero ser diretor. E acho que o melhor jeito de fazer isso é aprender com você.
— Bem, pode ser que consigamos ajeitar isso. Quanto você quer receber?
— Quinhentos dólares (eu lhe disse o maior valor)
— Oh! Eu não posso pagar nada assim.
— Eu não me importo com o que você vai me pagar desde que eu consiga o emprego.
Charlie era muito econômico. Ele tinha um grande medo da miséria.[2]

Sutherland, que esteve casado brevemente com Louise Brooks, mais tarde seria responsável por duas das melhores comédias de W. C. Fields, *It's the Old Army Game* e *Poppy*. O segundo assistente americano, Monta Bell, que tinha ajudado Chaplin com seu livro *My Trip Abroad*, tornaria-se um prolífico diretor e supervisor dos estúdios de som da Paramount, em Nova York. Entre seus filmes mais notáveis, está *Os proscritos*, o primeiro filme americano de Greta Garbo.

Dois jovens franceses foram engajados como assistentes de pesquisa, para

assegurar a correta atmosfera parisiense. O comandante Jean de Limur tinha chegado a Hollywood depois de servir como aviador na guerra. Tinha tentado a sorte como ator, e atuado em *Os três mosqueteiros*, de Fairbanks. Depois de *Casamento ou luxo*, ele trabalhou como assistente de Cecil B. DeMille e Rex Ingram, antes de se tornar diretor. Dois filmes sonoros iniciais em que ele dirigiu Jeanne Eagels, *The Letter* e *Jealousy*, foram supervisionados por Monta Bell: havia uma clara camaradagem entre os pupilos de Chaplin. De volta à França, o trabalho de Limur incluiu codirigir *Dom Quixote* com G.W. Pabst.

O segundo assistente francês, Henri d'Abbadie d'Arrast, nasceu na Argentina, em 1897, e era arquiteto. Muitos anos depois de *Casamento e Luxo*, ele manteve a amizade com Chaplin, que era atraído pela sua inteligência afiada e que se divertia com seu temperamento volátil e irascível. A irascibilidade, no fim, terminou por limitar sua carreira como diretor em Hollywood, o que foi uma pena, pois ele fez vários filmes marcados pela perspicácia, que ainda hoje são brilhantes; esse grupo de filmes inclui dois dos melhores filmes mudos de Adolphe Menjou, *Service for Ladies* e *A Gentleman in Paris*.

Esses dois jovens consultores competiam ferozmente para saber quem era mais perito no gosto e em outros assuntos parisienses. Eles raramente concordavam em alguma coisa, como Menjou recordava:

> Um dia, Chaplin decidiu que queria algum prato fora do comum para ser servido e discutido em uma cena de jantar. Os técnicos peritos quebraram a cabeça para se lembrar de alguns dos pratos mais caros e exóticos servidos em restaurantes parisienses. Finalmente, um deles teve uma inspiração — sopa de trufas com champanhe. O segundo perito recusou-se a aprovar tal prato. Ele tinha comido nos melhores restaurante de Paris e nunca tinha sido servido com tal sopa de trufas!
>
> Mas o perito número 1 só encrespou os lábios e disse: "Você, provavelmente, não comeu no mais refinado restaurante de todos; é um lugar pequeno em que uma clientela muito seleta é admitida para o jantar, somente com convite. Chama-se *La Truffe d'Or* e é o único lugar do mundo onde servem sopa de trufas com champanhe".
>
> O perito número 2 estava certo de que estava sendo enganado por uma imaginação vívida; mas, apesar de seus protestos, Chaplin decidiu que gostava da ideia de uma sopa de trufas com champanhe e mandou seu contrarregra preparar tal prato. O contrarregra ficou arrasado. Ele nem mesmo sabia o que era uma trufa. Contudo, recusou-se a admitir sua ignorância, e chamou vários *chefs* dos melhores restaurantes da cidade para tentar

> conseguir uma sopa de trufas. Mas não havia trufas em toda Los Angeles, nem havia um *chef* que tentasse uma imitação de uma sopa de trufas.
> Os contrarregras são sempre homens criativos, então, ele acabou cozinhando uma gororoba horrorosa que parecia uma sopa clara com vários objetos secos boiando nela. Ele pode até mesmo ter conseguido as trufas, mas, provavelmente, era algum fungo mortal cultivado à sombra de uma árvore de noz-vômica. Ninguém jamais teve estômago para provar a sopa de trufas com champanhe, mas ela está no filme.[3]

Um novo empregado do estúdio era Jim Tully, que iria se tornar uma celebridade um ano depois como o autor "vagabundo" de *Beggars of Life* (1924).[4] Edward Sutherland se lembrava de que:

> Jim sempre pensava em si mesmo como um tipo de Gorki americano. Ele era um homem extremamente amável; mas, tendo levado uma surra horrorosa em sua juventude, nunca conseguiu superar a inferioridade que isso lhe causou, apesar do fato de ele escrever magnificamente. Dizia-se, acho que com algum grau de verdade, que seu trabalho nunca se equiparou ao seu talento. Ele estava passando uma fase terrível, e Charlie lhe deu cinquenta pratas por semana para que pudesse comer, e lhe deu um escritório no estúdio, realmente para fazer nada, só para lhe dar a chance de escrever... Sempre havia pessoas indo e vindo fazendo bicos. Charlie podia ser sovina com um dólar, mas ele estava sempre favorecendo alguém que estava realmente em apuros.[5]

O séquito de *Casamento ou luxo* incluía um artista que foi mantido na folha de pagamento do filme somente para fazer o retrato de Edna que iria aparecer no enredo, mas ele nunca realmente levou nada que pudesse ser usado.

No final, o filme não fez de Edna uma grande estrela; na verdade, ele virtualmente marcou o fim da carreira dela. Seu papel como mulher sofisticada destruiu sua antiga imagem para o público, sem, no entanto, dar-lhe uma nova. Foi, todavia, um marco para Adolphe Menjou, a quem Chaplin tinha escolhido para o papel de Pierre Revel. Filho de um restaurador francês e de uma esposa irlandesa, Menjou estava atuando em filmes desde 1912, mas foi só depois que voltou da guerra que se estabeleceu como um ator especializado em tipos. Ele interpretou Luis XIII, em *Os três mosqueteiros*, de Fairbanks, o confidente de

Rodolfo Valentino, em *O xeique,* e teve a pitoresca experiência de atuar com Pola Negri, em *A bela Diana*, quando correram boatos de que Chaplin estava preparando *Casamento ou luxo*. Ele parecia destinado àquele papel. Durante a breve ligação de Chaplin com Peggy Hopkins Joyce, ela tinha apontado Menjou em um restaurante, como alguém que tinha o estilo parisiense de Henri Letellier. Menjou era amigo tanto de Sutherland quanto de Bell, e ambos o recomendaram a Chaplin. Por sua vez, Menjou ficou especialmente atraído pelo trabalho, depois que Bell lhe dissera que o personagem "aparecia na história inteira, e você sabe o que isso significa em um filme de Chaplin. Você vai ter um emprego estável por meses e meses".

Bell preveniu Menjou de que havia outros candidatos para o papel, mas Menjou estava determinado a consegui-lo, e preparou sua estratégia com cuidado. Ele descobriu que Chaplin tinha o hábito de almoçar no Hollywood Boulevard, no Armstrong-Carlton's, no Musso ou no Frank's. Ele agiu intencionalmente, chegando para almoçar no mesmo restaurante e na mesma hora que Chaplin, sempre usando um elegante traje, imaginando que iria causar a impressão de um *boulevardier* — fraque com calça branca listrada, chapéu alpino, gravata branca. Tal vestimenta por si só não surpreenderia ninguém: os restaurantes de Hollywood estavam repletos de atores maquiados e caracterizados. Ficou mais patente quando ele pediu *escargots* frescos com molho de vinho branco a um garçom inseguro, alto o bastante para que Chaplin ouvisse. Ou essa atuação ou o filme que Sutherland tinha mostrado a Chaplin o convenceram a entrevistar Menjou. Isso era incomum: Chaplin detestava entrevistar atores se não pudesse lhes dar o trabalho. Ele achou Menjou perfeito para o papel, mas depois ficou perplexo com suas exigências salariais, como Sutherland se lembrava:

> Chaplin nunca tinha recebido mais de 250 dólares por semana em sua vida, mas o Sr. Menjou insistiu em 500 dólares por semana, ou não haveria contrato, e ele não recuava nem um milímetro. Então, Charlie finalmente cedeu, relutante. Isso quase liquidou todos nós.
> Devíamos começar em certa data, e o tempo corria. Eu tinha avisado a Menjou que a data de início seria dali a três meses — perfeitamente seguro, na minha opinião, ou na opinião de qualquer outra pessoa —, mas não começamos na data e nem um mês depois. Menjou veio e disse:
> — Estou pronto.
> E eu respondi:
> — Mas nós não estamos.
> Ele retrucou:
> — Tenho de receber o meu dinheiro.

— Oh, não, não...

Ele não cedeu nem um milímetro. Tinha a coragem de um leão. Tivemos de pagá-lo, e isso foi uma coisa boa; por conta disso, nós eventualmente começamos.[6]

Menjou também se lembrava vividamente do incidente:

> Quando penso nisso agora, minha atitude pomposa me assusta. Lá estava eu, preocupando-me com ninharias, uma semana de salário, e minha carreira estava por um fio. Mas Sutherland foi até Chaplin e lhe disse o que eu tinha falado. Segundo Edie, Chaplin me chamou de alguns nomes desagradáveis, mas finalmente ordenou que fosse emitido um vale para o meu salário. Toda semana eu ia lá e pegava meu contracheque, mesmo que não tivesse sido chamado até 11 de janeiro.[7]

Era ainda muito comum naquela época que os atores providenciassem o próprio guarda-roupa, então, Menjou gastou o intervalo com seus alfaiates. Chaplin estava planejando uma cena em uma pista de corridas, então, Menjou mandou fazer um caro fraque cinza e uma cartola. Ele ficou muito irritado quando o traje não foi usado, e três anos depois fez escrever uma cena numa pista de corridas somente para usar o costume. Ele também gastou metade de uma semana de salário em um sobretudo que também acabou não sendo requerido.

A filmagem começou em 27 de novembro de 1922, e continuou por sete meses. Mesmo nesse filme elaborado Chaplin trabalhou sem roteiro, um fato que surpreendeu os comentaristas da época. De fato, quando começaram as filmagens, o roteiro, trabalhado nos meses anteriores em montanhas de anotações, estava tão preciso na mente de Chaplin que um roteiro normal teria sido supérfluo, ou até mesmo uma distração. Tal método de trabalho exigia uma documentação muito acurada da continuidade de filmagem, e esses registros sobreviveram. Eles mostram que Chaplin, uma vez no *set*, trabalhava com confiança e precisão. Não há nada de experimental ou de improviso na filmagem. Em algumas poucas cenas, ele filmou variações da ação, para que na edição pudesse selecionar a versão mais eficaz. Embora filmasse muitas tomadas para conseguir um determinado ângulo certo, havia muito pouco desperdício completo: só três cenas menores foram realmente rodadas, mas não foram usadas. "Charlie ia filmando as imagens conforme íamos progredindo", disse Sutherland.

> Tínhamos uma ideia básica da história, então, repetíamos o

> mesmo incidente todos os dias. Nós filmávamos por três ou quatro dias, depois parávamos por duas semanas e reescrevíamos, aperfeiçoávamos, ensaiávamos e refinávamos. Charlie tinha uma paciência de Jó. Nada era trabalho demais. Um perfeccionista de verdade.
>
> Trabalhando nessa base, levaríamos cerca de um ano para rodar o filme, porque Charlie tinha outra teoria, na qual ele realmente acreditava. Ele dizia: "eu filmo uma sequência e, se não ficar completamente satisfeito com ela, filmo de novo no dia seguinte. Isso só me atrasa um dia na programação". Bem, ele não se importava em atrasar um dia todos os dias. Esse era o modo como trabalhávamos e foi assim que ele fez bons filmes, porque podia pagar por isso e era um grande perfeccionista.[8]

Em uma ocasião, depois de assistir aos copiões diários, Chaplin disse que estava satisfeito com uma das cenas de Menjou, mas perguntou ao ator se ele tinha gostado. Menjou respondeu: "Acho que posso fazer melhor". Chaplin respondeu: "Ótimo! Vamos!". E o resto do dia foi gasto refilmando a cena.

O método favorito de Chaplin era filmar na sequência exata do filme. Era um método tão singular (porque era caro) em 1922 quanto é hoje. Por isso, a primeira cena filmada foi a de abertura do filme: um plano geral da casa na cidadezinha francesa onde Edna mora, e a própria Edna olhando pela janela do quarto, onde seu austero pai a trancou para evitar que ela visse o namorado, Jean.

A sequência curta da estação de trem, que tem lugar na história do filme, foi rodada entre as onze horas da noite e as seis horas da manhã da noite de 29 para 30 de novembro. Essa inovação, que suscitou tantos comentários admirados quando o filme apareceu, na verdade, foi ditada pela economia. A cena exigia que Marie estivesse em pé na estação quando chega o fatídico trem para Paris. A fim de poupar o problema e as despesas de imitar um trem francês, Rollie Totheroh, simplesmente, cortou aberturas em um pedaço de papelão de 1,80 m para representar as janelas de um trem, depois o estendeu de atravessado em um poderoso refletor. A luz lançada sobre o rosto de Marie parecia o reflexo das luzes de um trem em movimento. O efeito foi realizado em oito tomadas.

Nessa cena, Chaplin fez uma breve aparição como um porteiro desajeitado, completamente disfarçado e encapotado. Ele não foi listado nos créditos como ator, e, na verdade, prefaciou o filme com uma legenda, enfatizando que ele não aparecia no filme. Não obstante, o público achou a cena tão engraçada, segundo Menjou, que foi preciso diminuí-la para que não estragasse o clima do filme. Mesmo com sua versão reduzida, um crítico da época indicou:

> As pessoas riram de um incidente que deve ter três segundos de

duração. Um destruidor de bagagens entra com um baú, deixa-o cair e sai. É o incidente mais simples e mais comum de uma plataforma de uma estação. Sua eficácia é tão grande que sugere que o próprio comediante era o destruidor de bagagens, embora ele anuncie não ter feito nenhum papel no filme. Possivelmente não, mas ele sabia como fazer aquele homem derrubar o baú, conseguir uma risada e sair de cena em três segundos.[9]

O trabalho continuou por mais quatro meses, criando a história, cena após cena, na ordem exata em que apareceriam na tela. Conforme o enredo progredia para o ponto em que lidava com a relação entre Revel e Marie, Chaplin começou a exigir de seus atores todo um novo estilo de atuação. Adolphe Menjou jamais se esqueceria do que aprendera com Chaplin naquela época:

> Não foi antes de termos começado a filmar que eu comecei a perceber que estávamos fazendo um filme novo e excitante. Foi o gênio de Chaplin que transformou aquela história muito simples. Além de seu grande talento como ator, ele tinha a capacidade de inspirar os outros a darem o melhor de si. Em poucos dias, eu percebi que iria aprender mais sobre atuação com Chaplin do que já tinha aprendido com qualquer outro diretor. Ele tinha uma fala maravilhosa, inesquecível, que repetia sempre, durante o filme todo· "Não venda!", ele dizia. "Lembre-se, eles estão espreitando você".
>
> Era um modo pitoresco e conciso de resumir a diferença entre o palco e o cinema — um lembrete que, nos filmes, quando alguém tem um pensamento importante para expressar, a câmera se adianta para o seu rosto e, na tela, ele fica com quase dois metros de altura, da sobrancelha ao queixo. O público está olhando com um microscópio, então, não se pode atuar para a galeria, a sessenta metros de distância, porque não há galeria em um cinema; o público está sentado no seu colo.
>
> Desde o meu começo no cinema, eu tinha sido treinado nos gestos e reações exagerados, que então se achavam necessários para contar uma história em pantomima. Mas quando eu, ou qualquer outro ator fazia um desses exageros, Chaplin apenas balançava a cabeça e dizia: "Eles estão espreitando você". E isso bastava. Eu sabia que tinha apenas que me passar uma grande descompostura porque havia acabado de jogar a cena pela janela.
>
> Desde então, eu nunca mais fiz uma cena diante de uma câmera sem pensar comigo mesmo: "eles estão espreitando, "não conte a

> eles".
> Outra frase favorita de Chaplin era: "Pense a cena! Não me importa o que você faz com suas mãos ou com seus pés. Se você pensar a cena, vai conseguir".
> E nós tínhamos de continuar refilmando até que estivéssemos pensando a cena — até que acreditássemos nela e a fizéssemos com nossos cérebros, e não só com nossas mãos, pés ou sobrancelhas.[10]

O novo estilo de atuação e contenção expressiva que Chaplin procurava em seus atores não era conseguido sem dor. Dois dias e noventa tomadas foram necessárias para conseguir as reações certas em uma pequena cena, na qual Marie, entediada, joga fora seu cigarro e diz que não vai sair.

Menjou também se lembrava com sentimentos confusos da filmagem de uma cena com Edna, em que eles precisam se beijar. Menjou tinha de expressar paixão, e ao mesmo tempo deixar claro que não estava apaixonado por Marie; Edna tinha de demonstrar que o beijo não lhe era desagradável, mas que estava infeliz e aborrecida. "Era como gravar a constituição na cabeça de um alfinete — muito para ser dito em um espaço muito pequeno. Conseguir isso exigiu tantas tomadas que a proximidade afetuosa com Edna perdeu todo o encanto". Mesmo assim, "era impressionante o quanto Chaplin nos fazia contar somente com um olhar, um gesto, uma levantada de sobrancelha".[11]

Às vezes, as coisas corriam com facilidade. Visto hoje, o momento mais belo da impecável atuação de Edna é uma cena em que suas amigas, muito alegremente, mostram-lhe uma revista na qual se diz que Revel vai se casar com uma rica herdeira. Ela ri do fato e somente o tique nervoso com o qual ela bate os dedos no cigarro indica a emoção que ela está reprimindo. Essa cena, que parece tão notável a cada vez que é vista e revista, foi filmada rapidamente, em meia dúzia de tomadas, no final de uma tarde de fevereiro.

O novo estilo de atuação que Chaplin exigia era mais fácil para os artistas jovens do que para os artistas mais velhos e experimentados. Para o papel de mãe de Jean, Chaplin escalou Lydia Knott, que, embora tivesse só 48 anos, havia se especializado em papéis de doces senhoras desde que entrou para o cinema, em 1917. Ela continuou sendo uma atriz muito requisitada até o final dos anos 1930. Sutherland se recordava:

> Ela era uma bela senhora com rosto de Madona e uma vontade de aço. Nós tínhamos uma cena em que ela descobre que Carl Miller, seu filho, tinha sido morto, enquanto a *Sûreté*[32]* fazia as perguntas habituais: "Como era o nome dele? Idade?" etc. Desejávamos

> uma reação completamente morta dela — queríamos que a emoção viesse do público, e não da atriz. Não sei dizer quantas vezes filmamos a cena, e ela sempre a fazia sentindo pena de si mesma e sorrindo docemente. Não sei quantas vezes nós filmamos, e então, finalmente, Charlie, determinado a conseguir o que queria — e nós todos estávamos com ele —, filmou a cena 110 vezes. E depois disse: "Você fica aqui filmando isso por um tempo". Então, eu filmei cerca de 100 vezes, e finalmente a velha senhora ficou tão furiosa que nos xingou, e fez a cena toda com tanta raiva que nós conseguimos. E eu me arrisco a dizer que levou cerca de uma semana para conseguir aquela reação. Acho que deve ser um recorde de tomadas. Em dólares, eu não sei dizer se valeu a pena, mas em termos de qualidade, certamente valeu.[12]

Sutherland exagerou um pouco a quantidade de tomadas; de fato, Chaplin filmou a cena 39 vezes na sexta-feira, dia 4 de maio, depois trouxe a Srta. Knott de volta para mais 41 tomadas. Para uma simples cena, entretanto, 80 tomadas é muita coisa. Mesmo assim, Chaplin não ficou satisfeito; cinquenta anos depois, sempre que via *Casamento ou luxo*, ele ainda estremecia quando via a atuação exagerada de Lydia Knott.

Atores não profissionais podiam ser muito mais maleáveis. Uma das figuras mais memoráveis em *Casamento ou luxo* é a impassível senhora que faz uma massagem em Edna, enquanto as amigas *demi-mondaine* de Edna (interpretadas por Betty Morrissey e Malvina Polo) discutem as últimas fofocas com ela. A câmera sobe para o rosto e a parte de cima do corpo da massagista. A partir do movimento dos braços dela, podemos saber que parte de seu voluptuoso corpo está recebendo atenção; seu rosto permanece com uma expressão perpétua de reprovação, impassível, ainda que seja muito evidente que ela está imersa na fofoca como um papel absorvente. A massagista não era atriz, mas a secretária do estúdio, Nellie Bly Baker. E ainda assim, suas expressões e cada movimento são idênticos aos de Chaplin; ele a tinha treinado para fazer uma imitação perfeita. Como o pequeno Jackie Coogan, Nellie Bly Parker forneceu a Chaplin o material mais perfeito aos seus propósitos: atores por meio dos quais ele podia expressar sua própria atuação vicariamente. A atuação de Nellie causou tamanha impressão que ela deixou o trabalho no estúdio e se tornou uma atriz especialista em tipos em filmes de outros diretores.

A comédia de Chaplin sempre foi construída em cima da sugestão visual, da metáfora, da símile. Nas comédias, o despertador podia se transformar em uma lata de peixe rançoso, o rabo de uma vaca podia virar a manivela de uma bomba, ou um homem ou um pássaro. Adolphe Menjou descreveu como ele distendeu esse alcance do simbolismo visual para atender às necessidades do

drama:

> Por causa dos comitês de censura de vários estados, Chaplin tinha de indicar [a relação entre Pierre Revel e Marie] de um modo que não fosse óbvio ou ofensivo. Ele conseguiu isso de uma maneira que, na época, era incrivelmente sutil.
> Foi assim que a cena se desenvolveu: Revel chega ao luxuoso apartamento da garota e a empregada o deixa entrar. O público não tem ideia de quem ele é ou qual o papel dele na vida dela. Aparentemente, ele é apenas um admirador que veio buscá-la para jantar. Chaplin queria encontrar alguma maneira casual que revelasse subitamente Revel como um frequentador assíduo e privilegiado. Vários bons recursos foram discutidos. Primeiro, Chaplin me fez pegar um cachimbo da mesa e acendê-lo, mas isso não ficou bom porque Revel não era o tipo que fuma cachimbo. Depois, ele considerou fazer a empregada me dar um par de chinelos de quarto, mas isso ficou fora de contexto porque eu tinha vindo pegar Marie para jantar fora.
> Finalmente, Chaplin pensou em um lenço, o que solucionou o problema. Eu vou até o armário de bebidas, pego uma garrafa de xerez, sirvo-me e bebo. Mas, quando procuro um lenço no meu bolso, descubro que não tenho um, viro-me casualmente e vou até o quarto. Edna está na penteadeira, completamente vestida, mas ainda preocupada com a própria aparência. Eu não olho para ela, e ela não presta atenção em mim, enquanto cruzo o quarto até uma *chiffonier*[33]. Abro a gaveta de cima e tiro de lá vários lenços masculinos, ponho um no meu bolso e saio do quarto. Imediatamente, a relação entre eles estava estabelecida: eles vivem juntos e já faz algum tempo.
> Acontece que, quando Chaplin pensou nesse truque, o contrarregra não tinha posto nada nas gavetas da cômoda porque ele não sabia que iam usá-las. Então, eu fui ao meu quarto de vestir e trouxe vários lenços e um dos meus colarinhos, e ele caiu da gaveta. Isso deu a Charlie a ideia para uma cena posterior, em que a empregada, acidentalmente, derruba um colarinho, revelando ao ex-queridinho da patroa que agora ela estava vivendo com Revel.
> Pequenos toques como esse dão ao filme um sabor que era novo no cinema.[13]

Até o começo de junho de 1913, Chaplin ainda estava quebrando a cabeça sobre como terminar o filme. Ele considerou deixar Marie se casar com Revel

ou, então, fazê-la voltar para a cidadezinha para cuidar da mãe, agora viúva e debilitada. Houve anotações para uma versão em que ela emigra para os Estados Unidos, e outra em que ela vai para o Canadá e se dedica obras de caridade cristãs. Ele considerou também um acidente de trem que daria a Marie a oportunidade de se redimir por meio do heroísmo. Tanto Sutherland quanto Menjou se lembravam com uma alegria indecorosa do dia que Chaplin chegou ao estúdio com uma nova solução: Marie deveria desistir de Revel para consagrar-se a uma vida de penitência como enfermeira em uma colônia de leprosos. Chaplin, muito acuradamente, captou as reações adversas de Bell, Sutherland, Menjou e de outros da sua equipe. Melindrado, ele deixou o estúdio e ficou fora por vários dias. Quando voltou, a ideia do leprosário estava esquecida.

Mesmo sem muda repreensão de seus colaboradores, Chaplin, com seu dom para a seleção, rejeição e simplificação, sem dúvida, veria bem rapidamente e por si mesmo os defeitos dessa solução. É esclarecedor ver que o eventual final rápido e irônico do filme foi refinado a partir de uma sequência muito mais elaborada, em que Revel devia procurar Marie em seu retiro rural. Revel ia propor-lhe casamento, e Marie recusaria:

> "Você sabe onde me encontrar. Vou amá-lo para sempre. Adeus". Eles se dão as mãos e olham nos olhos um do outro, e as almas de ambos estão se olhando. Menjou, então, entra no carro e se afasta, dirigindo na direção de onde veio; no caminho, ele passa por uma carroça rústica que traz do campo vários trabalhadores na parte de trás. Um deles está tocando um acordeom, e o resto canta uma rústica música folclórica.
>
> Edna olha o carro de Menjou e, quando a carroça chega perto, o garoto implora para subir na parte de trás para ir ao piquenique. Os trabalhadores também o incitam e Edna põe o menino na carroça; ela também sobe e eles vão pela estrada ao som da música dos trabalhadores, enquanto Menjou e seu carro chique saem de cena indo na outra direção.[14]

Ao evitar a reunião sentimental entre Marie e Pierre, em favor de uma cena em que dois veículos diferentes carregam os parceiros em seus destinos separados, Chaplin condensou a essência da cena.

Homens notavelmente perceptivos e inteligentes, tanto Sutherland quanto Menjou ficaram impressionados com o talento de Charlie para selecionar:

> Chaplin ouvia as ideias de todos e as avaliava com um instinto infalível para saber aquelas que eram boas. Ele não tinha conhecimento acadêmico de uma estrutura dramática apropriada,

> somente uma compreensão nata do bom teatro e de como retratar ideias simples ou complexas em pantomima, sem o auxílio de diálogo ou de legendas. Eu me lembro de ouvi-lo dizer em uma discussão sobre uma determinada cena: "Eu não sei por que estou certo sobre a cena. Apenas sei que estou". E era verdade.[15]
> "Mesmo que Charlie fosse considerado um grande intelectual", disse Sutherland (e ele ficaria furioso se ouvisse isso), "eu acho que o intelecto de Charlie era na sua maior parte emoção. Acho os instintos dele magníficos, e acho que seu conhecimento é percepção e sentimento, mais que qualquer outra coisa..."[16]

As reuniões diárias com a equipe do estúdio, com seu intercâmbio de ideias, eram importantes para a atividade criativa de Chaplin, mas não eram sempre frutíferas. Certa vez, eles se sentaram durante horas tentando decidir se a melhor legenda para a cena do gigolô seria "Who is *it*?" ou "Who is *He*?"[34]. Quando todos estavam começando a pensar que o perfeccionismo tinha ido longe demais, a reunião terminou com a aparição de um cachorro *airdale* [*terrier*] que Chaplin mantinha no estúdio. Ele ouviu a conversa por um momento, com a cabeça meio virada de lado, e depois vomitou no chão.

Nem sempre também Chaplin estava certo; principalmente, no final das filmagens, quando os nervos já estavam frágeis. Certo dia, a unidade estava filmando exteriores perto de Westlake Park (dos tempos da Keystone), quando alguém reconheceu que uma cena com dois atores andando e passando na frente de um edifício estava quebrando a regra prática básica. Essa regra diz que nunca se pode cortar para um ângulo invertido de um ator ou grupo de atores atravessando a tela, pois isso inverte a direção da ação, muda o fundo da cena e, geralmente, confunde o espectador. Sutherland indicou o erro a Chaplin, que ficou embaraçado de ser corrigido na frente de curiosos, e refutou a crítica tão veementemente que Sutherland imediatamente ameaçou pedir demissão. No dia seguinte, os copiões revelaram o erro muito claramente, e o repreendido Chaplin teve de sair e filmar as cenas de novo. Em outra ocasião, até mesmo o gentil Rollie se rebelou quando Chaplin, em um ataque de irritação, insistiu que algumas tomadas estavam fora de foco, quando era patente que não estavam. E Rollie lhe disse: "Bem, se você diz que está mal feito, é melhor você arrumar outro". Chaplin respondeu: "Eu vou". E Rollie saiu esbravejando.

> Na manhã seguinte, eu estava sentado no banco e, em vez de Charlie entrar com o carro pelo portão como sempre fazia, ele foi para seu escritório pela porta que dava para a tela, e eu estava sentado no banco do lado de fora. Ele me chamou, pedindo que

> fosse até ele, então, se virou, pôs o traseiro para cima e disse: "Vamos, me dê um chute na bunda, Rollie". E eu dei. Então ele disse: "Sabe, eu queria aquela tomada de qualquer jeito".[17]

Seu mau humor era lendário. A equipe regular do estúdio insistia que eles sabiam o humor dele pela cor da roupa, e telefonavam-lhe para saber, do empregado, que roupas ele tinha posto naquela manhã. Seu terno verde era famoso. Segundo Sutherland, "Toda vez que ele punha aquele, todo tipo de coisas horríveis acontecia". O terno azul com listras finas pressagiava um dia produtivo e jovial. O terno cinza ficava no meio-termo, "então, cada um ficava sentindo um pouco até que o humor definitivo se instalasse". Segundo as recordações de Menjou:

> Um ou dois da equipe tinham desenvolvido, em um grau bem elevado, essa teoria de combinar a cor da roupa e o humor. Acho que eles estavam exagerando. A única coisa que percebi sobre o guarda-roupa de Charlie foi que ele era deplorável. Suas roupas não assentavam direito e não havia estilo na maneira que ele as usava. Um dia, perguntei quem era o alfaiate dele, pensando que eu seria extremamente cuidadoso para evitar o camarada. Para meu horror, Charlie confessou que não tinha alfaiate, que ele odiava alfaiates. Ele nunca teve um terno feito sob medida na vida![18]

Charlie explicou que ele não tolerava perder tempo tendo suas medidas tomadas, então, ele apenas ia a uma boa loja de roupas masculinas e comprava uma dúzia de ternos prontos, por comodidade. "Eu acreditei nele. Ele parecia horrível em suas roupas. Isso foi há muito tempo. Desde então, ele amadureceu sua postura".[19]

A cena final do filme, com Revel e sua secretária andando em alta velocidade na estrada rural, foi rodada na segunda-feira, 25 de junho. A edição terminou um ano, um mês e catorze dias depois de Chaplin ter começado a trabalhar com o roteiro. Ele tinha rodado um total de 3862 tomadas, totalizando 130.115 pés de filme (aproximadamente, 39.685 m), que foram reduzidos aos 7557 pés do filme terminado (aproximadamente, 2305 m). O custo total de produção foi de 351.853 dólares.

Durante a produção, o título foi mudado de *Destiny* para *Opinião pública*. Os títulos alternativos considerados antes de *Casamento ou luxo* ser eventualmente definido foram: *Melody of Life, The Joy Route, Social Customs, Human Nature, Love, Ladies and Life* e *The Stars Incline*. Chaplin prefaciou o filme com uma

legenda que poderia ter sido o lema de seus filmes: "O mundo não é composto de heróis e vilões, mas de homens e mulheres, com todas as paixões que Deus lhes deu. O ignorante condena e o sábio se compadece".

A estreia, em 26 de setembro de 1923, foi a atração de abertura do Criterion Theatre, na Grand Avenue com a 7th Street, em Hollywood. "A mais aristocrática casa de espetáculos de Hollywood" tinha sido decorada e guarnecida sem poupar despesas. "O interior lembra uma caixa de joias bizantina. Paredes de pedras antigas em cinza e prateado, com nuanças mais escuras, como a suave luz solar capturada do exterior".[20] A estreia foi um dos eventos mais resplandecentes da época. Os convidados incluíam Fairbanks, Pickford, Irving Thalberg, os DeMilles, Will Rogers e a maioria das outras estrelas e astros reinantes de Hollywood, assim como o prefeito, o chefe dos bombeiros e os dignitários civis de Nova York. Velhos conhecidos do astro incluíam Mack Sennett, Mabel Normand, Jackie Coogan e Mildred Harris. O acompanhamento musical foi conduzido por Adolf Tandler, ex-diretor da Orquestra Sinfônica de Los Angeles; e o próprio Chaplin tinha planejado um prólogo em mímica ao vivo, chamado *Nocturne*. Menjou convenceu-se do sucesso do filme quando ouviu os sussurros (em voz alta) do diretor irlandês Herbert Brenon: "Maravilhoso!", e quando, do lado de fora do teatro, Harold Lloyd, a quem ele nunca tinha sido apresentado, elevou as mãos acima da cabeça, unidas em um cumprimento congratulatório e o cumprimentou com um sorriso arreganhado por cima das cabeças da multidão que os separava.

Chaplin e Edna não foram à estreia: eles já estavam no trem que ia para Nova York, onde o filme seria exibido no Lyric Theatre, em 1º de outubro. Para esse show, Chaplin tinha escrito um programa especial que revelava sua crescente ansiedade sobre a reação do público ao filme; certamente, não era seu tom usual de fazer comentários ao público:

> Sem dúvida, enquanto espera, posso ter uma conversa franca com você. Tenho pensado que o público quer um pouco mais de realismo no cinema, em que uma história culmina em um final lógico. Eu gostaria de saber suas ideias a respeito, pois tenho certeza de que aqueles de nós que estão produzindo filmes não sabem — nós somente conjeturamos.
>
> Em meu primeiro drama sério, *Casamento ou luxo*, eu me empenhei pelo realismo, em ser como na vida real. O que você verá aqui é a vida que vi pessoalmente — a beleza, a tristeza, o caráter, a alegria, tudo o que é necessário para tornar a vida interessante. Entretanto, não cabe a mim dizer se estou certo.

> Minha primeira intenção tem sido divertir você. A história é íntima, simples e humana, apresentando um problema tão antigo quanto o tempo, mostrando-o com tanta verdade quanto pude colocar nela — dando-lhe um tratamento tão realista quanto fui capaz de conceber.
> Não desejo que *Casamento ou luxo* pareça uma pregação, nem estou expondo um tipo de filosofia, a menos que ela possa ser um apelo para uma melhor compreensão das fragilidades humanas.
> Afinal de contas, você é o juiz, e seu gosto deve ser acatado. Para alguns, pode parecer que eu não aproveitei completamente as possibilidades dramáticas, ao passo que outros poderão ver bom gosto na força da repressão, e pela sua percepção, eu me guiarei no futuro.
> Fiquei mais de sete meses fazendo *Casamento ou luxo* e gostei de cada momento. No entanto, se eu falhar em meu esforço para diverti-lo, sinto que serei eu a perder. Não obstante, gostei de fazê-lo e, sinceramente, espero que você se divirta assistindo.
>
> Sinceramente,
> Charles Chaplin[21]

Poucos filmes já gozaram de entusiasmo unânime dos críticos; Chaplin foi francamente comparado a Hardy, a Maupassant e a Ibsen, embora, geralmente, os críticos pensassem que ele fosse bem melhor que Ibsen, porque, tendo demonstrado fartamente que a comédia nunca se afasta da tragédia, Chaplin agora demonstrava que a tragédia podia ter sua parcela de alegria. Robert Sherwood escreveu no *New York Herald*:

> Há mais talento em *Casamento ou luxo*, de Charles Chaplin, que em qualquer filme que eu tenha visto... Charles Chaplin já provou muitas vezes que compreende a humanidade; ele impregnou sua hilariante comédia com elementos de pungente tragédia. Ele capturou e transmitiu o contraste entre a alegria e a tristeza, e que torna a existência nesta bola terrestre tão interessante como ela é.

O crítico do *Exceptional Photoplays* escreveu:

> O Sr. Chaplin[...] não fez nada radical ou esotérico. Ele meramente usou sua inteligência no mais alto grau, um ato que se deixou de esperar do pessoal do cinema já há muitos anos. Ele escreveu e dirigiu uma história na qual todos os personagens agem com

> motivos que os espectadores reconhecem imediatamente como naturais e sinceros, e por isso prende qualquer público perceptivo como um escravo[...]
> *Casamento ou luxo* possui a qualidade de que quase todo filme já feito carece — restrição. A atuação é emocionante sem ser forçada, a história é simples e realista sem ser insana, os cenários são agradáveis e adequados sem serem colossalmente estúpidos. O resultado é um filme de dignidade e inteligência, e o efeito é surpreendente, pois é muito incomum.

Quando o filme chegou à Grã-Bretanha, o crítico do *Manchester Guardian* o chamou de "a maior história moderna que a tela já viu[...] Ele teve a coragem de jogar toda a convenção do cinema na lata do lixo".

Como muitos críticos apontaram, não havia nada de novo no enredo· quando Chaplin o contou a Menjou pela primeira vez, ele pensou: "uma banalidade sentimental". O que o fez tão brilhante para o público de seu tempo foi a novidade dos personagens, que não observavam nenhuma das regras do drama do cinema. A heroína era melhor do que deveria; o vilão era simpático, charmoso, generoso e atencioso; o herói era um fraco dominado pela mãe; e toda a tragédia era precipitada pela insensatez, cegueira e egoísmo dos pais — que, até então, tinham sido resguardados na tela com uma supersticiosa reverência.

Depois de tantas décadas, é difícil apreciar a novidade e a surpresa sentidas com os novos métodos de Chaplin de contar uma história, o novo estilo de atuação e a nova sofisticação dos meios expressivos da pantomima; suas inovações foram todas rapidamente assimiladas, para se tornarem parte da prática comum do cinema. A abordagem do próprio Chaplin de suas descobertas também tinha sido tão simples quanto sua lógica· "Como eu percebi a vida em seus clímaxes dramáticos, homens e mulheres tentam esconder as emoções, em vez de tentar expressá-las", disse ele a um entrevistador, em Nova York. "E esse é o método que eu segui, em um esforço para tornar tão realista quanto possível".

Inaugurando todo um novo estilo de comédia de costumes, *Casamento ou luxo* abriu o caminho para o diretor Ernst Lubitsch, que confessou que ele mesmo ficou profundamente afetado com o filme, que viu quando estava começando sua própria obra-prima satírica, *The Marriage Circle*. Além disso, todo cineasta estudou as descobertas de Charlie: o trabalho futuro de Sutherland, Bell, de Limur e D'Arrast — todos eles ostentam a marca clara da experiência com ele. Menjou resumiu suas próprias impressões:

> Para ele, os filmes eram uma forma nova de arte e requeriam o cuidado diligente que qualquer arte requer. Logicamente,

> aconteceu de ele também ser um artista. Todos que trabalharam com o Chaplin ator ou com o Chaplin diretor parecem concordar nesse ponto, a despeito do que possam pensar dele pessoalmente.
> A palavra "gênio" é usada sem muito cuidado em Hollywood; mas, quando se diz isso de Chaplin, é sempre com uma nota especial de sinceridade. Se Hollywood já produziu algum gênio, Chaplin é, certamente, a primeira escolha.[22]

A notoriedade da estreia de Nova York supriu a falta de pompa de Hollywood. Dois dias depois, Chaplin fez sua primeira transmissão radiofônica, do estúdio de L. Bamberger, em Newark, o W. O. R., com o patrocínio do *Morning Telegraph*. Ele começou: "Meus amigos. Isso tudo está além da minha compreensão. Fico feliz que não possam me ver — estou muito nervoso!". Durante a transmissão, que durou meia hora, ele contou aos ouvintes que estava experimentando com as possibilidades de a voz ser transmitida pelo ar. Depois, tocou seu violino e o saxofone, e fez algumas imitações.

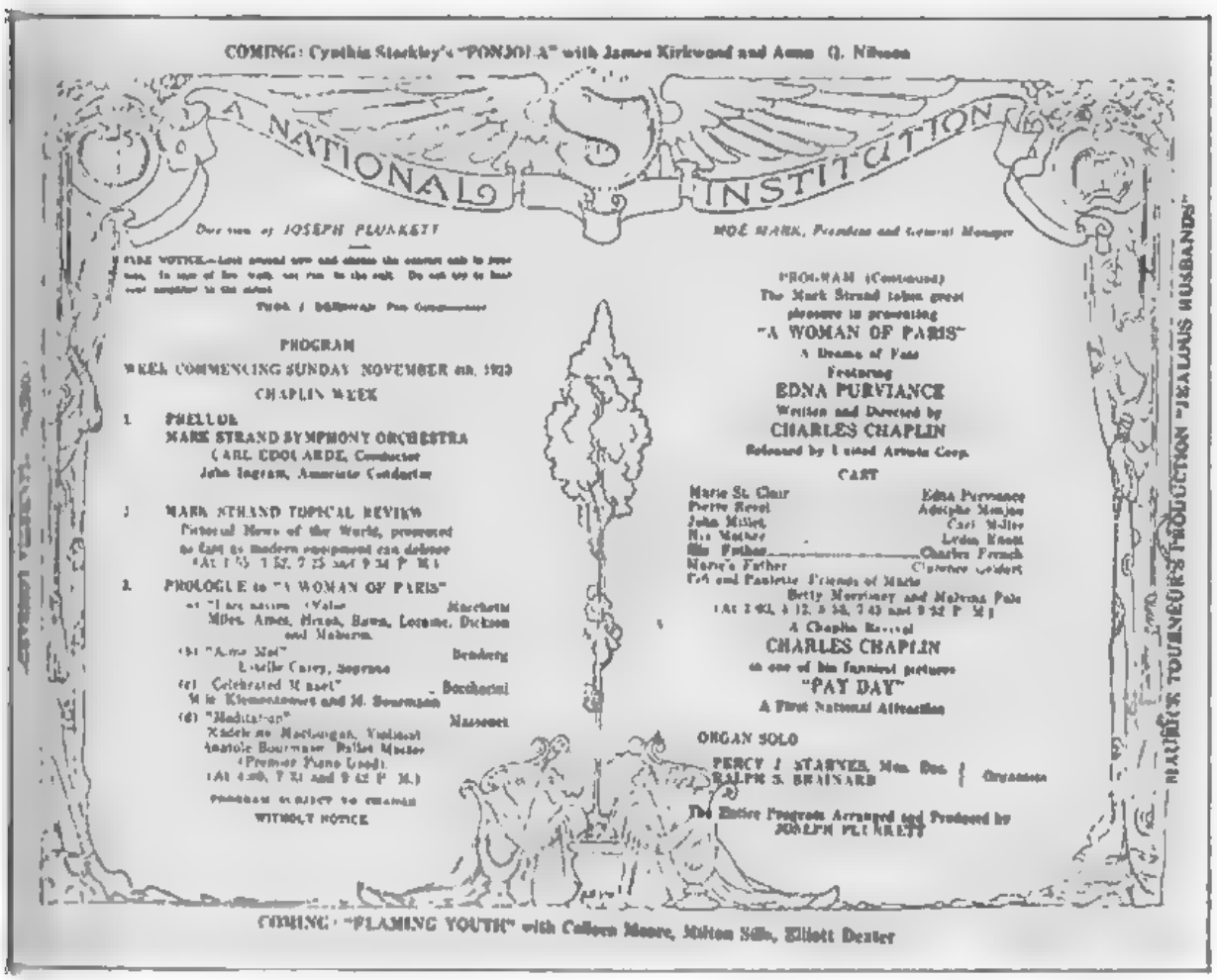
Em 5 de outubro de 1923, ele foi ouvir Lloyd George, ex-primeiro ministro britânico, falar na prefeitura, e ficou profundamente desconcertado quando sua presença roubou completamente a atenção do público do grande político britânico. Ele até roubou a cena de três ladrões que haviam assaltado a joalheria do Ritz Carlton, onde estava: só porque, alguns minutos depois do crime, ele atravessou o vestíbulo, foi Chaplin quem apareceu nas manchetes de todos os jornais. O pobre Herbert Hoover, Secretário do Comércio e futuro presidente dos Estados Unidos, que estava no mesmo trem que Chaplin, foi eclipsado e até mesmo teve dificuldade em encontrar carregadores para levar suas malas, tão desvairadas estavam as pessoas com a excitação de ver Chaplin.

Mais tarde, Chaplin foi à plataforma com Hoover e o presidente da Fundação Rockfeller, no primeiro encontro anual da American Child Health Association, e deu esta mensagem às crianças da nação: "Escovem os seus dentes todos os dias para que possam ficar sempre orgulhosos de rir. E lembrem-se de que, enquanto puder rir, vocês são felizes, e a felicidade é um bom passo na direção da boa saúde". As duzentas crianças que estavam na plateia precisaram ser convencidas de que ele era realmente Charlie Chaplin, pois não o tinham reconhecido sem o bigode e as grandes botas. Em outra ocasião, ele recebeu a visita de Henry e Edsel Ford. "Viajei 20 milhas de Dearborn para ver você", grunhiu Ford. Chaplin respondeu: "Isso não é nada. Eu vim de Los Angeles para ver você".[23]

A euforia das estreias, a imprensa e o progresso real logo se evaporariam; a temporada de *Casamento ou luxo*, em Hollywood, terminou depois de apenas quatro semanas. Após poucos dias, a película de Chaplin estava se provando um fracasso de bilheteria, e a temporada em Nova York, na verdade, deu prejuízo. Em Hollywood e em Londres, mal cobriu a garantia. Isso nunca tinha acontecido

com um filme de Chaplin. Ironicamente, foi provavelmente o entusiasmo da imprensa que matou o filme. Os críticos disseram ao público que o filme era uma grande obra de arte, mas o público de Chaplin não estava interessado nele como um grande artista: eles gostavam dele porque era engraçado.

Além disso, eles claramente não estavam dispostos a gastar dinheiro para ver um filme de Chaplin em que ele não aparecia, exceto disfarçado em um pequeno papel e por dois ou três segundos. O desapontamento de Chaplin foi intenso e duradouro. Por mais de quarenta anos depois da chegada dos filmes sonoros, Chaplin se assegurou de que o filme não fosse distribuído de forma alguma. Ele amava *Casamento ou luxo* e se orgulhava dele, e não estava inclinado a se expor novamente ao tratamento frio do público.



1923 – Programa da primeira temporada de *Casamento ou luxo* em Hollywood, ilustrando a elaborada produção musical e de palco que caracterizavam a apresentação dos maiores filmes do período.

Para exacerbar a dor, houve a atividade dos guardiões oficiais da moral da nação. O comitê de Censura de Nova York aprovou o filme sem alterações, mas no Kansas, onde fumar cigarros era considerado tão horrível quanto os romances

de Dreiser[24] e bebida ilícita, todas as cenas onde cigarros eram fumados foram extirpadas. A censura da Pensilvânia, que tinha uma aversão não sem motivo a armas de fogo, cortaram a cena do suicídio de Jean, confundindo o enredo. Ohio alcançou maior notoriedade, como resultado de uma ação tomada pelo Diretor Estadual de Educação e chefe do Comitê de Censura, Vernon M. Riegel. O Sr. Riegel admitiu os méritos artísticos do filme, mas lamentou que os personagens principais se comportassem de modo inaceitável. Daí ele tomou providências para fazê-los se comportarem "como uma senhora e um cavalheiro deveriam se comportar um com o outro", cortando várias cenas e acrescentando legendas para explicar que o opulento estilo de vida de Marie, em Paris, só era possível devido a uma herança de uma tia rica. Maryland adotou a ideia, restaurando a respeitabilidade de Marie ao atribuir seus luxuosos acessórios aos vencimentos como atriz famosa.

Trabalhar em um filme, normalmente deixava Chaplin sem tempo nenhum para sua vida particular, mas o período em que ele fez *Casamento ou luxo* foi excepcional, graças à eclosão de Pola Negri em Hollywood. A carreira dela no cinema tinha florescido na Alemanha graças à sua associação com o diretor Ernst Lubitsch. O filme *Madame Dubarry*, de Lubitsch — que na América se chamou *Passion* —, trouxe celebridade internacional e ofertas de Hollywood. A Paramount a conquistou e ela chegou em setembro de 1922 para começar a trabalhar. Imediatamente, informou à imprensa sobre sua ansiedade para ver "Sharlee" de novo, que ela tinha encontrado brevemente em Berlim, no ano anterior. Segundo as recordações da própria Negri:

> Passamos juntos quatro dias deliciosos em Berlim na ocasião de sua primeira visita à Alemanha. Fiquei completamente cativada pela alegria dele, mas como eu não falava mais de três palavras em inglês, nossa conversa era bastante limitada. De fato, não acho que tenhamos pensado em amor.
>
> Mas, agora, conforme espero nosso encontro, sei que meu amor por ele começou naquela fatídica noite no Palais Heinroth.[25]

Chaplin, então, admitiu:

> Começou em Berlim, um ano e meio atrás. Apaixonei-me por Pola no instante em que a conheci, e a única razão de não ter lhe contado foi que eu sou muito tímido para confessar. Eu lhe disse que era a mulher mais adorável que eu já tinha conhecido e tenho certeza de que ela adivinhou o segredo em meu coração.
>
> Mas, por quase um ano, um oceano nos separou — e um oceano é uma barreira muito efetiva para um caso de amor.[26]

Apesar de tais declarações, Chaplin conseguiu evitar o encontro com Pola durante as primeiras semanas em Hollywood. Mais tarde, ele explicou, galantemente: "Eu a evitei propositalmente quando ela chegou a Hollywood, pois senti que o resultado seria exatamente o que aconteceu. Não é estranho como nós, instintivamente, sentimos o destino que está para nos fazer?"[27]

O encontro fatal eventualmente não pôde ser mais postergado: aconteceu no baile de arrecadação de fundos para o Actors' Fund Pageant, em outubro de 1922. Pola estava interpretando Cleópatra e Chaplin estava conduzindo a orquestra. Mesmo no palco, ele devia evitar o encontro; pois, segundo a própria Pola:

> Estranhamente, não nos encontramos nos ensaios — foi só na apresentação que o vi empunhando sua batuta. E enquanto eu ia andando em sua direção, olhei-o no rosto.
>
> Foi então que percebi minha paixão por ele há mais de um ano — sem me dar conta disso. Eu mal podia esperar até que todo aquele aparato terminasse para poder vê-lo. E mais tarde ele me confidenciou ter experimentado o mesmo sentimento, exatamente ao mesmo tempo.
>
> Logicamente, depois da apresentação, nos encontramos. No dia seguinte, ele apareceu em minha casa e, desde então, com exceção das ocasiões em que os negócios ou os deveres sociais não permitem, nós temos sido inseparáveis.
>
> Entendemos um ao outro perfeitamente, e estou certa de que seremos felizes.
>
> Porque o meu Charlie não é só o garoto mais amado do mundo, mas também é o mais esperto. Ele é um gênio.[28]

Chaplin, sem muita alternativa, corroborou as declarações de Pola:

> Quando eu a vi em sua gloriosa beleza, à medida que andava na minha direção, naquele fatídico dia da grande apresentação, não pude resistir a ela por mais tempo. Algo que eu não posso descrever cresceu em ondas dentro de mim. Eu me senti como um homem que está se afogando — porém, mais excitado do que jamais estive.
>
> Não muito tempo depois, confessei o meu amor, e, para minha felicidade e surpresa, soube que Pola sentia o mesmo por mim.[29]

Daí em diante, os dois astros foram de fato inseparáveis, e, pelos nove meses

seguintes, notícias e boatos sobre o romance intermitente iriam deliciar os leitores dos jornais americanos e embaraçar Chaplin. No final de novembro, a imprensa pediu que ele confirmasse se iam se casar. Ele respondeu cautelosamente: "Não posso dizer que sim. Tal anúncio deve, necessariamente, vir dela. Nem posso dizer que não: pense na situação em que eu a colocaria". Em 25 de janeiro de 1923, Jesse Lasky, em nome dos estúdios Paramount, anunciou que não havia nada no contrato de Pola que representasse um obstáculo ao seu casamento com Chaplin. Ele não disse que tal casamento seria enormemente vantajoso para a publicidade da estrela. Três dias depois, em 28 de janeiro, Chaplin e Pola convidaram a imprensa à suíte da Condessa Domaska (o título de Pola herdado do casamento tinha chegado ao fim, graças a uma dispensa especial do Vaticano), no Del Monte Lodge. Segundos relatos, Chaplin parecia bastante doente quando chegou de trem, mas Pola foi descrita como:

> Extraordinária... exótica... Sua palidez, só comparável à textura cremosa de uma pétala de camélia, contrastava agudamente com o carmim vívido dos lábios. A felicidade queimava em seus olhos cinza-esverdeados. Ela vestia um simples traje de veludo preto com um peitilho de renda antiga e um *tam-o'-shanter* preto [gorro escocês].[30]

Quando se permitiu a imprensa no quarto de Pola, eles a encontraram aconchegada ao ombro de Chaplin, a quem descreveram como "contorcido" de embaraço e confusão. Ele não conseguia falar, mas a inconstância dela compensou:

> — Eu sou uma mulher europeia. Não entendo os seus costumes, mas eu estou, nós estamos, como se diz? O Sr. Chaplin e eu estamos noivos. Nós vamos nos casar.
> Depois dessas palavras, Pola, com palavras hesitantes e doces, anunciou oficialmente, pela primeira vez, o noivado.
> Charlie corou, engoliu em seco e confirmou o pacto do casamento ao responder a uma sacudidela e à pergunta de Pola: — Não é assim, Sharlie?
> — "Sharlie", engoliu em seco. Um rubor de noivo varreu suas têmporas. Ele abriu os lábios. Estava sem fala. Engoliu em seco de novo: — Sim. Foi a sua declaração histórica.
> Então, Pola enterrou o rosto no ombro dele. O braço de "Sharlie" se esgueirou de modo protetor sobre ela. O deslumbrante diamante no dedo de Pola cintilou feliz...[31]

Pola continuou falando. Quando os jornalistas perguntaram a Chaplin a data em que o feliz evento aconteceria, ele passou a pergunta à noiva:

> Vamos nos casar, quando eu não sei. Talvez depois que o meu contrato acabar. Talvez antes. Não sabemos e ainda não decidimos...
> Nós ficamos noivos por muito tempo, mas decidimos não contar nada sobre isso. Sentimos que isso é problema nosso, e não do mundo. Mas os jornalistas têm sido tão insistentes, e, como queremos ficar juntos sem ser importunados, decidimos contar a vocês, para que vocês possam contar às pessoas.[32]

De fato, os boatos e as especulações foram alimentados pelo anúncio do casamento. Dizia-se que o casal tinha, na verdade, se casado na Europa, e que Pola tinha assinado um telegrama como "Pola Negri Chaplin". Os boatos foram negados. Cinco semanas depois, "as pessoas" leram que o noivado fora rompido e que Pola estava prostrada de dor. Um jornal relatou que Chaplin tinha dito que ele era "pobre demais para casar. Este é um mundo de trabalho e temos de nos manter ocupados e nos afastar dos clímaxes do sentimento"[33]—, o que parecia uma descrição bastante adequada de Pola. Ela contra-atacou com muitas fotografias lacrimosas e uma declaração datilografada, dizendo que ela "era muito pobre para casar com Charles Chaplin; ele precisa de uma mulher rica". Ela acrescentou, em uma declaração de viva voz: "Houve milhares de coisas. Foi só outra experiência. Eu aprendi. Agora vou viver somente para o meu trabalho. Quanto ao resto, os dias felizes estão mortos para mim. Está tudo acabado".[34]

Seis horas depois, estava tudo bem novamente. Chaplin negou que tivesse dito tal coisa e foi de carro até Pola para uma conferência de reconciliação. Em seguida, nas primeiras horas depois da meia-noite do dia 2 de março, Pola disse aos jornalistas que ela estava "muito feliz para dormir" e que Chaplin tinha dito a ela: "Que me amava e não podia viver sem mim".

Chaplin confirmou seu arrependimento em uma entrevista a um dos melhores repórteres de Hollywood, Karl K. Kitcken. A avaliação de Chaplin dos dotes matrimoniais de Pola e de suas prováveis virtudes domésticas parece, dadas as evidências, um tanto exagerada. Sua declaração é mais interessante pela visão muito realista de suas próprias ambições e potenciais falhas como marido:

> Eu sempre quis ser casado, ter uma casa de verdade, com crianças. Quis isso mais do que qualquer outra coisa no mundo. E, durante anos, tive esperanças de que encontraria a mulher certa — uma mulher simpática, compreensiva, afetuosa e que, ao mesmo

> tempo, possuísse beleza, charme e inteligência.
> Até encontrar Pola, essa mulher ideal era um sonho. Hoje ela é real.
> Posso entender meu amor por Pola, pois ela é tudo o que eu sempre sonhei. Mas por que ela me amaria é algo que nunca entenderei. Eu não tenho o físico, a força física que uma mulher bonita admira. No entanto, talvez seja melhor não questionar um presente dos deuses.
> Serei um marido difícil de conviver — pois, quando estou no trabalho, dedico cada parte de mim à minha tarefa. Minha esposa deverá demonstrar grande compreensão — grande simpatia. E minha esposa deve confiar em mim — deve haver confiança mútua, livre de suspeitas de ambos os lados, ou não pode existir felicidade. Compreensão — esse é o grande elemento da vida de casado. E é isso que Pola e eu temos em comum.[35]

A declaração de Chaplin das aspirações e dificuldades do casamento é, de fato, mais apropriada à sua última e mais bem-sucedida união. É fascinante, entretanto, encontrá-la nesse período da vida; e estranho que seja aplicada à Pola, que não parece ser do tipo casamenteira, como Chaplin reconheceria nos meses seguintes.

A primeira perturbação no relacionamento veio com o caso Marina Varga. Marina era uma jovem mexicana um tanto perturbada que desejava entrar para o cinema, e tinha uma adoração exagerada por Chaplin. Tendo fugido do marido em Vera Cruz e cruzado a fronteira disfarçada de rapaz e sem os papéis, ela se apresentou no estúdio, onde Kono a despachou. Na mesma noite, contudo, ela conseguiu, de algum jeito, entrar no quarto de Chaplin, e não só foi para a cama dele como também vestiu o pijama de Charlie. Ela foi descoberta por Kono enquanto Chaplin e Pola estavam no andar de baixo, jantando com amigos e vizinhos, o Dr. Reynolds e a esposa (Dr. Reynolds era um grande conversador, um ator amador medíocre e neurocirurgião. Era uma piada conhecida que dizia não haver muito material em Hollywood para ele trabalhar em sua especialidade profissional). Kono convenceu Marina a se vestir, com a promessa de que Chaplin iria falar com ela. Depois de Chaplin ter conversado gentilmente com ela, sob o olhar inamistoso de Pola, Marina foi, finalmente, convencida a deixar a casa.

No dia seguinte, Marina foi vista novamente na propriedade de Chaplin. Por sua própria conta, desesperançada de conquistar o ídolo, ela foi a uma farmácia vizinha, pediu arsênico, e engoliu o que o balconista da farmácia tinha lhe dado, fosse o que fosse. Então, ela foi até o jardim de Charlie para se deitar e morrer, mas não sem antes ter colocado uma oferenda de rosas nos degraus da porta da

frente. Ela foi descoberta e carregada até a lavanderia, onde o Dr. Reynolds a examinou e concluiu que seu estado se devia mais à histeria que a um envenenamento. Chaplin e Pola a encontraram de novo. Dessa vez, as duas mulheres — a instável mexicana e a temperamental polaca — começaram uma briga. A contenda ficou tão furiosa que Chaplin teve de acalmá-las com um balde de água fria (pelo menos é o que se conta). Marina foi removida para o Receiving Hospital, onde os médicos não puderam constatar sinais de envenenamento. No Alexandria Hotel, em que ela estava hospedada, sua bagagem consistia em pouco mais que cópias de telegramas pedindo apoio financeiro ao Secretário Mexicano da Guerra e ao Inspetor Geral de Polícia. Sendo liberada do hospital, Marina foi diretamente aos escritórios do Los Angeles Examiner, onde, ela prestativamente, posou para fotografias. No dia seguinte, foi recompensada pelas manchetes de primeira página: "Garota tenta se matar por amor na casa de Charlie Chaplin".

Pola ficou tremendamente desgostosa com o incidente todo, mas havia nitidamente outros problemas na relação. Como Rodney Ackland escreveu muitos anos depois: "Ela tinha uma admiração cega e inquestionável pelo seu próprio gênio, em cujo arroubo seu senso de humor se evapora como uma gota de orvalho em uma lâmpada de arco voltaico".[36] O senso de humor do próprio Chaplin, por outro lado, não podia ser sufocado. Menjou, uma testemunha geralmente confiável, descreveu um incidente que pode não ter auxiliado o romance, dados os temperamentos envolvidos. Em uma festa, Pola, dominada por alguma emoção passageira, dissimulamente desmaiou. Os outros convidados correram para pegar água com o intuito de reavivá-la; mas Chaplin, não querendo ser enganado, deitou-se ao lado dela no tapete da lareira e calmamente desmaiou também. Pola, se recobrando prontamente, não gostou da *gag*.

Em 28 de julho, o relacionamento evoluia normalmente. Uma noite ou duas antes, na reabertura do restaurante Coconut Grove do Ambassador, Chaplin e Pola sentaram-se em mesas separadas. Ele estava com uma jovem atriz, Lenore Ulric. Ela estava com o astro do tênis William Tilden. Chaplin e Pola nem mesmo admitiram a presença um do outro. O leal *Examiner* entrevistou Pola:

> "Percebi, cinco semanas atrás, que aquilo era uma impossibilidade. Ele é um camarada charmoso. Ainda somos amigos. Eu ainda lhe digo 'olá', mas agora percebo que nunca deveria ter me casado com ele, ele é muito temperamental, muda como o vento — ele dramatiza tudo e brinca com o amor.
> Em minha opinião, o Sr. Chaplin nunca devia se casar. Ele não tem qualquer uma das qualidades para o matrimônio. Estou feliz de ter terminado porque estava interferindo em minha vida, em meu trabalho. Tenho uma grande ambição e tenho certeza de que,

> como Sra. Chaplin, eu não poderia ser uma grande atriz.
> Estou feliz por ter terminado, e me beneficiei da experiência".
> Aqui, atacando um pêssego, ela deu adeus ao Sr. Chaplin, o seu "Sharlie" de outros tempos. É preciso um autocontrole perfeito para uma estrela de cinema atacar um suculento pêssego quando está maquiada, mas ela o fez delicadamente. Atrizes, especialmente as europeias, são muito boas em comer com as duas mãos, mas aqui também Pola se excedeu. Ela descartou cada um dos pêssegos tão completamente quanto descartou Charlie Chaplin.

Para os jornalistas e os leitores, o caso Chaplin-Negri tinha sido uma comédia deliciosa. As declarações dos envolvidos, todavia, por vezes pareciam ter sentimentos e dores genuínas. Nós nunca poderemos saber quanto amor havia entre esses dois artistas excepcionais e, certamente, irreconciliáveis. Afinal, eles eram o Rei da Comédia e a Rainha da Tragédia. Anos depois, ambos tendiam a renegar seu próprio papel no caso. Em suas memórias, Negri disse que a persistência fora toda de Chaplin: ela não estava realmente atraída por ele, embora gostasse da conversa dele. Chaplin disse que a parte mais interessada na questão era o departamento de publicidade da Paramount, que o pressionou a casar com ela porque a má publicidade de noivados rompidos podia ser prejudicial ao investimento que a companhia fizera em Negri. O casamento subsequente de Pola, com o Príncipe Serge Mdivani, foi um dos grandes acontecimentos sociais da Hollywood dos anos 1920. Ela voltou à Europa nos anos 1930, mas retornou aos Estados Unidos em 1943. Depois de se recolher em San Antonio, no Texas, ela só fez mais uma aparição na tela, no filme *O segredo das esmeraldas negras*, da Walt Disney (1964).

O caso cômico e pitoresco com Negri foi um episódio singular na vida de Charlie. Foi a única vez em que ele, voluntariamente, se envolveu em um relacionamento que atraiu à sua vida privada o mesmo tipo de publicidade que ele normalmente abominava na carreira; e foi também a única vez em que ele esteve envolvido com a produção de um filme e com as confusões de um romance dramático. Como não há dúvida sobre a preocupação e concentração de Chaplin em *Casamento ou luxo* durante esse período, uma possibilidade se coloca como explicação para a suscetibilidade de Chaplin às distrações de Pola: talvez elas, de fato, não fossem distrações. Quer Chaplin estivesse ciente ou não, Pola pode ter servido para providenciar a atmosfera de sofisticação "continental" que Chaplin precisava para seu filme, que ele certamente alcançou e que não poderia ter sido providenciada por Peggy Hopkins Joyce, a garota do campo da Virginia. Não seria a primeira vez que um artista combina ou confunde um romance com pesquisa.

Durante o intervalo de seu romance, Pola tivera um interesse agudo nos preparativos de Chaplin na nova casa em Cove Way, sem dúvida antecipando o dia em que ela se tornaria sua amante. Chaplin tinha finalmente cedido aos apelos de Douglas Fairbanks e de Mary Pickford sobre construir uma casa permanente, depois de viver em casas alugadas e em hotéis por oito anos. O local que ele escolheu, com a ajuda deles, era um terreno de seis acres e meio em um declive imediatamente abaixo de Pickfair, no cruzamento da Cove Way com a Summit Drive. Inicialmente, o endereço era Cove Way, 1103; depois, com o desenvolvimento de Beverly Hills, ele foi redefinido como Summit Drive, 1085. Abaixo, ficava a casa de Harold Lloyd. Comparada às mansões vizinhas, a casa de quatorze quartos que Chaplin construiu era modesta, embora compartilhasse a vista do Oceano Pacífico, com a Ilha Catalina visível em um dia claro. Na parte mais baixa, o gramado descia para uma quadra de tênis e uma piscina. Atrás, ficavam as encostas das Montanhas de Santa Monica. Pola fez sua derradeira contribuição ao supervisionar o plantio de cedros, pinheiros, picéas e tsugas dos três lados da casa. Hoje em dia, essas árvores escondem a casa da estrada. O interesse de Pola tendia a complicar um pouco a construção da casa. Chaplin a tinha idealizado em um estilo que ele jocosamente chamava "gótico californiano". Inicialmente, ele havia planejado imensas janelas com vista para o oceano, mas Pola o convenceu a diminuir o tamanho delas. Depois que o reinado de Pola terminou, Mary Pickford o persuadiu a retornar às grandes janelas.

Por dentro, um grande saguão se estendia por todo o comprimento e altura da casa, com uma sacada balaustrada no primeiro piso. Em um grande vestíbulo com arcos, do lado esquerdo do saguão, Chaplin instalou um enorme órgão de tubos. O vestíbulo também servia de sala de projeção, com uma tela que descia na frente do órgão. Atrás do saguão, ficava a sala de estar, que dava para os terraços nos fundos até que fosse acrescentado um estúdio no canto da casa. Nos anos 1920, a sala de estar era aconchegante, repleta de livros e lembranças e com uma coleção bem heterogênea de itens variados de mobília. A maioria era em estilo inglês, que Chaplin foi acumulando gradualmente de suas residências anteriores. Havia uma lareira, um piano de cauda Steinway e, como se lembrava Charlie Chaplin Jr., "perto ficava o grande dicionário Webster, que papai consultava tanto, e a mesa que ele usava quando trabalhava no andar de baixo". Do lado oposto do saguão ficava a sala de jantar, que também dava para a encosta e que, em seu planejamento, fez grandes concessões à modernidade e ao *design*. Mais além ficavam a cozinha e os aposentos dos empregados.

As escadas ficavam na frente do saguão. Alguns anos depois, Charles Chaplin Jr. se recordava de que havia um gongo oriental no canto.

Parecia haver um relacionamento secreto entre papai e aquele

> gongo. Às vezes, quando passava por ele, mergulhado em pensamentos, papai se virava e dava um ligeiro tapinha no gongo com um dedo; então, ele ficava esperando para ouvir o som surdo que vinha suavemente até ele, como se em resposta a alguma pergunta que ele tinha feito.[37]

No andar de cima, ficavam os quartos, cada qual com seu banheiro. O filho de Chaplin se lembrava de que o quarto do pai parecia "sempre permeado pelo odor de Mitsouko, a colônia favorita de papai". (Isso foi nos anos 1930. Chaplin, evidentemente, já usava o perfume em 1922, pois uma das idiossincrasias mais irritantes de Peggy, durante o tempo em que foram amigos, era espargir seu Mitsouko pela casa em Beechwood Drive, para melhorar a atmosfera. Kono ficava ultrajado com a extravagância e com as manchas resultantes nos estofados.). Seu quarto era grande e claro, com uma bela lareira que nunca era usada. Era decorado simplesmente com uma mesa e uma cadeira, duas camas e criados-mudos e um dicionário Webster. Por mais gasto e indecente que ficasse, Chaplin nunca se desfaria do tapete persa, que ele tinha certeza de que lhe trazia sorte.

> Meu pai geralmente dormia na cama mais distante, aquela perto das janelas. Lembro-me das revistas de histórias de detetives que ficavam sempre empilhadas perto da cama dele. Meu pai podia ler Spengler, Schopenhauer e Kant para o aperfeiçoamento moral, mas, para relaxar completamente, ele escolhia histórias de mistério e assassinato. Cansado depois de um dia duro de trabalho, ele gostava de ler essas histórias, que o deixavam com sono.
> Na gaveta do criado-mudo perto da cama, meu pai mantinha um revólver .38 com as respectivas balas. Ele às vezes o mostrava para Syd e para mim, embora nós nunca o tenhamos visto atirar com ele.[38]

Mais duas coisas no quarto do pai deliciavam e intrigavam seus filhos na infância: uma era o pequeno quarto que continha os tubos do órgão do andar de baixo. A respeito disso, Chaplin dizia orgulhoso: "Deu muito trabalho colocar todos aqueles tubos ali. Muito trabalho". A outra coisa era um potente telescópio que fora instalado para estudar os céus. Os filhos notaram, no entanto, que ele estava muito mais interessado em observar o que acontecia na terra. É difícil saber se ele estava repassando conscientemente as lições de observação que Hannah lhe tinha dado em sua infância, observando as ruas de Kennington, quando ele apontava o telescópio para algum pedestre distante e dizia aos filhos: "Vê aquele homem? Ele deve estar voltando para casa depois de um dia de

trabalho. Observe o andar dele, tão vagaroso, tão cansado. A cabeça dele está curvada. Ele está pensando em alguma coisa. O que pode ser?'[39]

Capítulo 10:
Em busca do ouro

Chaplin iria, agora, embarcar no filme pelo qual ele mais gostaria de ser lembrado, como ele mesmo disse algumas vezes, e em um casamento que ele tentaria, em vão, esquecer pelo resto de sua vida. Ele se lembrava bem nitidamente do momento em que a inspiração para *Em busca do ouro* lhe chegou. Em um domingo de manhã, em setembro ou outubro de 1923, ele foi convidado para tomar o desjejum com Douglas Fairbanks e Mary Pickford, que, como sócios na United Artists, estavam ansiosos para vê-lo dar a partida no novo filme. Depois do café da manhã, ele se entreteve olhando estereogramas e ficou particularmente perplexo por um deles, que mostrava uma fila infinita de exploradores escalando, com muito esforço, o *Chilkoot Pass* durante a corrida do ouro de Klondike, em 1896. Uma legenda atrás da imagem descrevia as privações que os homens enfrentavam em sua busca pelo ouro.

A imaginação de Chaplin foi ainda mais estimulada ao ler um livro sobre as desgraças que assolaram um grupo de imigrantes — 29 homens, 18 mulheres e 43 crianças — no trem para a Califórnia, em 1846. Conduzidos por George Donner, seus infortúnios foram multiplicados até que, por fim, eles se viram cercados pela neve em Sierra Nevada. De um grupo de dez homens e cinco mulheres que partiram para atravessar as montanhas e buscar ajuda, oito homens morreram e o resto sobreviveu alimentando-se dos corpos dos mortos. Antes que qualquer auxílio pudesse ser levado aos outros membros que permaneceram no acampamento, muitos destes também morreram. Os sobreviventes, mais uma vez, se valeram dos cadáveres de seus companheiros, comendo-os, além de comerem cachorros, chicotes de couro e, segundo se diz, seus próprios mocassins.

Desse material improvável, Chaplin iria criar uma das maiores comédias do cinema; ele escreveu: "É paradoxal que a tragédia estimule o espírito do ridículo; suponho que seja uma atitude de desafio; nós devemos rir diante de nossa impotência frente às forças da natureza — ou ficamos loucos".[1] Embora ele trabalhasse sem um roteiro convencional, como de hábito, improvisando e desenvolvendo novos incidentes conforme a filmagem prosseguia, Chaplin parece ter tido um senso muito mais claro da eventual linha dramática do que no início de seus filmes anteriores. Ele trabalhou rápido no primeiro rascunho da história, e em 3 de dezembro de 1923 — apenas dois meses depois da estreia de *Casamento ou luxo* — ele já pôde registrar uma "peça em dois atos" provisoriamente intitulada *The Lucky Strike*.

No decorrer de dezembro e janeiro, Chaplin devotou-se à atividade no estúdio, preparando o que agora era chamado "a história nortista". Ele continuou

improvisando com o roteiro enquanto seus assistentes — Eddie Sutherland, Henri d'Abbadie d'Arrast, Chuck Riesner e o indispensável Henry Bergman — compilavam informações sobre o Alasca. Enquanto isso, acessórios de cena e costumes eram procurados: trenós puxados por cães e casacos de pele não eram prontamente acessíveis no sul da Califórnia. A equipe de Danny Hall construía febrilmente os elaborados cenários requeridos para as cenas de abertura do filme. Chaplin pediu um enorme ciclorama cênico, com um fundo de montanha e, na frente dela, um "campo de neve" de sal e farinha. Hall também construiu a cabana dos exploradores, disposta sobre um eixo de pedra e operada por um elaborado sistema de polias, para a cena em que ela, supostamente, escorrega até a beira de um desfiladeiro, onde oscila perigosamente a cada movimento dos homens que estão dentro da cabana. Os operadores de câmera foram, como sempre, Rollie Totheroh e Jack Wilson.

O primeiro ator escalado foi Fred Karno Jr. Os únicos atores que estavam agora sob contrato eram Henry Bergman e Edna, mas logo se tornaria evidente que Edna não seria a atriz principal de Chaplin. Mesmo antes de *Casamento ou luxo*, Chaplin tinha notado que ela estava ficando "muito matrona" para papéis cômicos. O hábito de beber a tinha tornado imprevisível e sua atuação, não confiável. Josef von Sternberg, que dirigiria seu último filme americano alguns anos depois, disse que ela "ainda era charmosa, embora não tivesse aparecido em filmes por alguns anos, e tinha se tornado inacreditavelmente tímida e incapaz de atuar em uma cena simples sem uma grande dificuldade".[2] Para piorar os problemas dela, logo que começou o trabalho no filme *Em busca do ouro*, Edna se envolveu em um dos escândalos que lançariam uma sombra sobre os anos mais brilhantes de Hollywood.

Por coincidência, o escândalo também envolvia a ex-atriz principal de Chaplin, Mabel Normand. O incidente nunca foi totalmente explicado. No Ano Novo de 1924, Edna foi convidada de um magnata do petróleo, Courtland Dines. Ela passou o dia no apartamento dele e, à tarde, Mabel se juntou a eles. Algum tempo depois, o chofer de Mabel chegou, aparentemente, para levá-la para casa. Houve uma discussão entre o chofer e Dines; o chofer lançou mão de um revólver que pertencia a Mabel e atirou. Dines sobreviveu, mas a reputação de Edna não. A classe média americana, com sua estimada imagem da inocente Edna, não conseguiu perdoar tal desilusão: os jornais relataram que seu anfitrião, Dines, estava somente de cuecas e com um robe de seda até os joelhos, tendo bebido o dia e a noite inteiros, ao passo que as partes envolvidas alegaram que não conseguiam se lembrar de nada do incidente. Após as audiências inconclusivas dos tribunais, muitas cidades baniram *Casamento ou luxo*, e Edna se retirou da ribalta e se recolheu ao seu pequeno apartamento nos subúrbios da cidade.

Embora não houvesse mais nenhum envolvimento emocional profundo,

Chaplin ainda sentia afeição por Edna e se preocupava com a carreira dela. Certamente, ele era muito leal, muito galante e desprezava as fofocas de Hollywood para permitir que o escândalo influenciasse sua decisão de não usá-la em seu filme. Mas o incidente não ajudava a confiança e competência debilitadas de Edna. Quando se anunciou que ele iria escolher uma nova atriz principal, Chaplin esforçou-se para enfatizar nas declarações à imprensa que não havia verdade nos rumores de que Edna não tinha mais ligação com o estúdio, e que não havia significado mais duradouro na não participação dela no filme *Em busca do ouro:* "A Srta. Purviance ainda é contratada e recebe seu salário semanal como se estivesse atuando efetivamente na produção[...] A Srta. Purviance irá aparecer novamente nos filmes de Chaplin, em uma produção dramática supervisionada por Charles Spencer Chaplin".

As notícias sobre Chaplin estar procurando uma substituta para a atriz principal chegou aos ouvidos de Lillita MacMurray, o Anjo da Tentação, em *O garoto*. Lillita agora tinha quinze anos e nove meses. No sábado, 3 de fevereiro de 1924, ela se apresentou ao estúdio acompanhada da melhor amiga, Merna Kennedy, que era cinco meses mais nova, mas tinha adquirido muita experiência e conhecimento do mundo como bailarina infantil, excursionando com peças de *vaudeville*. No saguão do estúdio, elas encontraram Chaplin, que estava conversando com Alf Reeves. Chaplin saudou Lillita amavelmente como "Minha menina da Idade da Inocência!". Ele ficou evidentemente impressionado como sua aparência tinha amadurecido desde o término de seu contrato com o estúdio. Reeves foi solicitado a instruir Totheroh a fazer um teste, o que foi providenciado na mesma hora.[3]

Na semana seguinte, Chaplin fez testes com a cabana que se mexia e com as máquinas de vento que iriam prover os efeitos de temporal e nevasca; em 8 de fevereiro, ele começou a filmar *Em busca do ouro*. As primeiras cenas foram a sequência na qual Carlitos, perdido em meio ao deserto branco, arrisca-se a entrar na cabana e é ameaçado pelo vilão Black Larson. Porém, Carlitos não consegue atender à ordem de Larson para sair da cabana, pois é continuamente lançado de volta pela tempestade. Larson foi interpretado com grande energia por Tom Murray, um ator de *vaudeville* que tinha excursionado por todos os locais anglófonos com uma peça de canto e dança de um só ato, caracterizado como negra, chamada *Gillihan and Murray*. Quando as cenas estavam prontas e editadas, Chaplin preparou-se para embarcar em uma viagem de reconhecimento de Truckee, perto de Donner Pass, onde as cenas em locação seriam rodadas. Ele levou consigo Riesner, Totheroh e Hall.

Truckee fica ao lado do Lago Tahoe, no alto das montanhas de Sierra Nevada, a quase 400 milhas de Hollywood e a apenas 20 milhas de Reno. Naquela época, só havia um hotel, com instalações modestas: quando Lita Grey e sua mãe dividiram um quarto lá, ela observou que as instalações incluíam um fogão, um

penico e uma escarradeira. O clima de inverno era implacavelmente frio; Chaplin podia contar com toda a neve que precisava até o fim de abril.

Chaplin e sua equipe de reconhecimento ficaram em Truckee de 20 a 24 de fevereiro. Quando voltaram ao estúdio, na semana seguinte, havia uma nova aquisição para o elenco — um grande e lustroso urso chamado John Brown, acompanhado de seu tratador, Bud White. O estúdio começou a se parecer com um criadouro de animais quando o Sr. Niemayer e seus dez *huskies* siberianos assinaram contrato, alguns dias depois. O urso teve o privilégio de atuar com Chaplin. Na sequência de abertura do filme, ele anda silenciosamente atrás de Carlitos, que, sem saber de nada, está andando por uma estradinha à beira de um precipício. Na cena da cabana, Carlitos, cego por um cobertor que tinha se enroscado em sua cabeça, engalfinha-se com o urso, achando que ele era o enorme Mack Swain com seu casaco de pele de urso.

Enquanto isso, Chaplin tinha visto várias vezes o teste de Lillita MacMurray. Rollie Totheroh e Jim Tully — que havia sido contratado para trabalhar tanto no roteiro quanto na promoção publicitária — foram ousados o bastante para expressar seu desalento. Lillita era uma garota desajeitada, de traços fortes — alegre o bastante, porém, dificilmente brilhante. Chaplin desconsiderou as visões contrárias de seus colegas e, em 2 de março, Lillita MacMurray assinou contrato para ser a atriz principal de *Em busca do ouro*, com um salário de 75 dólares por semana. Foi acordado que ela adotaria Lita Grey como nome artístico. Independentemente de suas apreensões quanto ao talento dela, Tully fez um trabalho genial com a imprensa. Nas semanas seguintes, os leitores dos jornais americanos foram constantemente regalados com perfis e histórias abundantes sobre o talento, beleza, charme, inocência e linhagem aristocrática da moça. O "talento de Lita", como descrevia um exemplo típico da prosa floreada da imprensa popular daquela época:

> Ainda está em formação. Chaplin, entretanto, alega que ela tem um brilho raro e que, com treinamento, se desenvolverá em um talento esplêndido. Sobre Lita, pessoalmente, há pouco a dizer, pois ela sabe tão pouco da vida quanto as garotas comuns, espevitadas e alegres.
>
> Nenhum caso de amor trouxe uma palpitação mais rápida a seu coração, nem fez corar suas bochechas. Ela idolatra Chaplin, do mesmo modo que uma criança tem sentimentos por alguém mais velho que lhe demonstrou uma grande gentileza. Os romances constituem sua leitura favorita — e as ações glamourosas dos heróis de ontem que passeiam pelas páginas de seus livros de história.
>
> Pode-se perceber que algo a despertou, como se algum brilho

> fosse refletido pelos seus grandes olhos castanhos, que espreitam sobre os lábios meio curvados. Ela é tão quieta, com aquela tranquilidade espanhola, que parece reter sua imaginação até que algum momento de grande intensidade emocional a libere para resplandecer, imagina-se, em beleza. Até mesmo os esportes — natação, equitação, tênis — ela os aprecia vagarosamente, até que um traço dominante inerente se faça sentir através da sua languidez e lhe dê um encanto vigoroso.
> É como se ela expressasse duas forças — a calma sonolenta de sua herança espanhola, que sugere dias ensolarados e sonhadores de uma beleza sossegada, e uma vitalidade que estremece por baixo de sua tranquilidade. Talvez seja o espírito daqueles galantes Dons que desafiaram os perigos do Novo Mundo pela glória da conquista; talvez, meramente, a independência feminina moderna se debatendo sob sua graça ebúrnea e plácida. Não importa a origem, acho que qualquer dia ela se fará sentir, para se estabelecer como uma personalidade singular das telas.
> Ela sonha com suas aptidões ainda não totalmente despertas. Quando fala das possibilidades futuras, os olhos brilham, e dentro deles há fogo. O rosto pálido se torna inconstante com seus pensamentos e sentimentos. Ela tem uma voz encantadora, com uma cadência musical e suave, que varia a inflexão quando ela está vivamente interessada em algo, quando vibra com o que está dizendo[...][4]

Quando assinou o contrato, disseram que Lillita/Lita "deu pulinhos, batendo palmas e gritando: 'Bom, bom!'". A visão de outro jornalista, Jack Junsmeyer, revela um pouco mais:

> O intervalo de quatro anos desde sua única [*sic*] aparição na tela, em *O garoto*, foi ocupado com aulas de dança e artes, e suplementado pela escola de comércio e instrução dramática.
> "Tenho sido firme em minha ambição de fazer filmes", declarou a Srta. Grey, "mas não quero trabalhar com mais ninguém exceto com o Sr. Chaplin. A paciência tem suas recompensas".
> Sua primeira entrevista no estúdio Chaplin revelou a nova atriz principal como uma menina tímida, reticente e longe de ser tagarela. Ela parecia fleumática.
> Porém, alguns minutos depois, com a presença do Sr. Chaplin no cenário onde se passa a comédia sobre a corrida do ouro no Alasca, a garota sofre uma transformação notável. Ela floresce

> com vivacidade. E se torna elétrica.
> A observação indica que Chaplin exerce uma influência profissional poderosa sobre sua nova protegida — aquela influência quase hipnótica que os diretores mais peritos exercem diante da câmera sobre seus sensíveis atores.[5]

Todos os jornais declararam que Lita tinha dezenove anos. O departamento de propaganda do estúdio achou que seria prudente não tornar público que eles estavam empregando uma menor de idade, e Lita era suficientemente desenvolvida para tornar o subterfúgio crível.

Durante os primeiros quinze dias no estúdio, Lita não tinha mais nada a fazer exceto observar. Chaplin continuou com as cenas na choupana, com Mack Swain como Big Jim Mckay. Os dois homens estavam isolados pela neve e morrendo de fome. Jim não encarou bem a situação e, no estilo do antigo melodrama, punha as mãos na cabeça e declamava: "Comida! Eu preciso de comida!". Carlitos cozinha sua bota, com o estilo de um Brillat-Savarin[35], mas a iguaria se prova uma refeição menos que satisfatória. Big Jim, sofrendo de alucinações por conta da fome, imagina Carlitos como uma galinha gorda, e quase o come.

Filmar as cenas de Carlitos cozinhando e comendo a bota levou 3 dias e 63 tomadas, durante as quais Chaplin foi progressivamente refinando e elaborando suas piadas, como era seu hábito. Por exemplo, na tarde do terceiro dia, ele conseguiu duas de suas *gags* mais memoráveis. O manuseio delicado da sola da bota realizado por Carlitos a transforma em um filé — do qual ele, graciosamente, dá a melhor parte para Big Jim. Depois, encontrando um prego curvado, ele o enrosca no dedo mindinho e convida Jim para quebrá-lo, como se fosse o ossinho da sorte. As botas e os cordões usados na cena foram feitos de alcaçuz, e Lita Grey se lembrava de que ambos os atores sofreram com seus inconvenientes efeitos laxantes.

A cena da metamorfose de Carlitos em uma galinha, na imaginação amalucada de Mack, foi desenvolvida de modo semelhante, durante a filmagem. Por vários dias, a equipe rodou uma versão da cena em que Mack simplesmente vê a imagem de um belo e gordo peru sentando na mesa da choupana. Quando ele o agarra, o peru desaparece, só para reaparecer na pessoa de Carlitos. Daí Mack o persegue pela cabana com uma faca. Quando Mack recupera pelo menos parte do juízo, Carlitos dá um livro para ele se distrair. No entanto, no sábado (15 de março de 1924), Chaplin tem uma ideia melhor, e, quando eles voltam ao trabalho na segunda-feira, o departamento de figurino já tinha providenciado uma fantasia de galinha em tamanho natural. Agora Big Jim não ia meramente imaginar um peru: Carlitos de fato se transformava em uma galinha.

Os operadores de câmera daquela época tinham de ser criativos. Suas

câmeras eram tecnicamente excelentes, mas tinham poucos dos refinamentos dos equipamentos de hoje. Além disso, efeitos como os *fades*, as dissoluções ou a abertura e fechamento da íris da tela, que, em épocas posteriores, seriam feitos no laboratório, ainda tinham de ser feitos pela câmera. Esse era o caso das transformações no filme *Em busca do ouro*. Chaplin começava a cena com o traje habitual do Vagabundo; em um dado instante, a câmera fazia o *fade* e era desligada. A posição da câmera e a cena deviam permanecer imóveis enquanto Chaplin vestia rapidamente a fantasia de galinha. Ao mesmo tempo, a câmera era posicionada no início do *fade*, o ponto em que começava a transformação. Quando a câmera era ligada de novo e a cena abria, Chaplin fazia novamente toda a ação que tinha sido filmada antes. Desse modo, as duas imagens de Carlitos e da galinha ficavam uma sobre a outra, de maneira que uma imagem parecia se dissolver na outra. A mesma técnica era necessária para transformar a galinha de volta em Carlitos. Durante o intervalo para a troca de roupa, Mack Swain, que também estava na cena, tinha de permanecer completamente imóvel. Para ajudá-lo, na cena, ele ficava sentado à mesa, com a cabeça firmemente apoiada nas mãos. A precisão e a impecabilidade alcançadas pelo efeito são notáveis, tanto para os técnicos quanto para os atores. A façanha parece ainda mais marcante quando nos lembramos de que os operadores de câmera tinham de cobrir a cena com duas câmeras simultaneamente. No filme, a sequência parece bem fácil, e, como Chaplin gostaria, a mágica fica intacta.

O talento peculiar para perceber em um objeto as qualidades de algum outro item — que foi a base de inúmeras *gags* de "transposição"— aqui é visto em seu desenvolvimento máximo, quando Chaplin descobre em si mesmo as qualidades "galináceas". A dissolução da imagem não acontece só na câmera, mas na mente de Chaplin; ela distingue, no modo em que Carlitos abana os braços e anda como uma galinha, aquelas características que coincidem exatamente com os movimentos de uma galinha. Eddie Sutherland lembrava-se de que, para uma tomada, outro ator substituiu Chaplin na fantasia de galinha. Não funcionou. O ator só era capaz de ser um homem em uma fantasia de galinha. Chaplin podia, deliberadamente, se tornar a galinha.

Para a brochura de propaganda do filme, Jim Tully[6] fez uma descrição de Chaplin trabalhando em uma das cenas em que eles passam fome na choupana:

> Não há nem multidões nem megafones. O barulho é mínimo. Os operadores de câmera, os contrarregras, eletricistas — todos falam baixo entre si, em sussurros cochichados, quando falam. Na maior parte do tempo, eles olham para o centro do cenário, do mesmo modo que o rebanho olha para o pastor na missa de domingo. Pois lá está Charlie Chaplin, gesticulando.
> "Ótimo! Agora mais uma, só para dar sorte..."

> Só três cenas foram feitas durante a tarde toda, mas a prova de que o Sr. Chaplin é, sem dúvida, o indivíduo mais trabalhador de Hollywood é que cada cena foi filmada, pelo menos, vinte vezes. Uma dessas vinte vezes arrebataria qualquer diretor, com exceção de Charlie; ele as faz e refaz seguidamente, buscando a sombra que casa com a atmosfera. E há mais de seus humores que de suas cenas.
>
> "Só mais uma vez! Vamos conseguir dessa vez!". Esse é o seu lamento incessante, contínuo como as ondas do mar. E cada tomada adicional significa três vezes mais trabalho para ele do que para qualquer outra pessoa.
>
> Talvez no meio de uma cena, quando tudo parece superlativo, ele detenha a ação com um gesto: "Corta!". Aí ele caminha até um banquinho ao lado de uma das câmeras e curva a cabeça sobre o tripé. Os operadores de câmera estão postados silenciosamente ao lado das manivelas; todos virtualmente prendem a respiração até que Charlie salta para frente com um berro entusiasmado:
>
> "Eu entendi, Mack! Você devia gritar 'Comida! Comida. Eu preciso de comida!'[7] Você está morrendo de fome, e está arruinado. Veja — assim.'"
>
> O Sr. Swain, um veterano, observa atentamente enquanto Charlie repassa cada detalhe da ação. De repente, Charlie exclama: "Vamos filmar! O que você me diz, Mack?".
>
> Ele responde: "Claro".
>
> E a cena é refeita e registrada pelas incansáveis câmeras.

Agora, finalmente, era hora de filmar a primeira cena de Lita, que foi, na verdade, a única cena filmada em estúdio para *Em busca do ouro*. Chaplin, às vezes, parecia ter certo pressentimento sinistro. Em *O garoto*, Lita Grey apareceu em uma sequência onírica como o Anjo da Tentação, cujos agrados (em seu sonho) levam à morte do Vagabundo. Na ideia original, Carlitos está dormindo na choupana. Ele sonha que é despertado por uma bela garota (Lita), que lhe traz um imenso prato de peru assado.

A cena, cujo cenário seria uma cozinha imaginária, começou a ser filmada no sábado, 22 de março de 1924. Porém, quando retomaram o trabalho na segunda-feira, Chaplin tinha tido uma ideia nova, o peru seria substituído por uma enorme e linda torta de morangos. A nova ação foi descrita nos registros diários de continuidade. A tomada final, terminada às 6h30, foi:

> Cena 14: Close. Dissolve. C. adormecido na cozinha em um sofá. Lita está em pé sobre ele, com um bolo — ela o acorda — ele se

> senta — ela se senta ao lado dele — sorrisos — pega morango — dá para ele — ele se adianta — come o morango — sorri — ela lhe dá outro morango — começa a lhe dar o bolo. Ela diz: Feche os olhos e abra a boca. Ele o faz, e ela joga o bolo inteiro na cara dele e ri — C. pega o bolo — o rosto coberto de creme — *fade out* e *fade in* em close na choupana com C. adormecido na cama de lona. O cobertor está sobre o corpo, mas não sobre a cabeça — neve no pescoço e no rosto — a neve cai do telhado cinco vezes — ele acorda — anda na direção da câmera OK.[8]

A cena, que nunca chegou às telas, seria uma metáfora vivida da triste história do futuro relacionamento de Charlie e Lita.

A quinzena seguinte foi usada na edição e refilmagem de cenas na choupana com Mack Swain: foi, provavelmente, nessa fase que Tully escreveu a descrição de Chaplin trabalhando. Agora começavam os preparativos para a grande viagem até Truckee, para filmar nas locações que haviam sido escolhidas em fevereiro pelo grupo de reconhecimento. O primeiro grupo, compreendido por Eddie Sutherland, Danny Hall, sete carpinteiros, quatro eletricistas e o Sr. Wood, o pintor, saiu em 9 de abril. No dia seguinte, saíram a equipe de câmera e um trabalhador mexicano, Frank Antunez. Uma semana depois, o grupo principal se juntou a eles: Chaplin, servido por Kono; Lita, acompanhada da mãe, Sra. Spicer; Henri d'Abbadie d'Arrast; Jim Tully; Tom Murray; Mack Swain; Della Steele (o assistente que fazia os registros diários de continuidade); vários assistentes e auxiliares; e Bud White com seu urso. A viagem, embora longa, não foi desconfortável. O grupo partiu em vagões particulares, com camarins e carros-refeitório. Apesar da presença vigilante da Sra. Spicer (ou talvez por causa disso), Lita sentiu um interesse mútuo que era mais que profissional crescendo entre ela e seu empregador.

Eddie Sutherland tinha preparado tudo eficientemente para que, na chegada, Chaplin pudesse filmar de imediato a cena de abertura do filme, que ainda é uma das mais memoráveis do cinema. Aqui, mais uma vez, Tully fez uma descrição pitoresca da ocasião:

> Um caminho de 2300 pés de comprimento (aproximadamente 701,5 m) foi aberto na neve para fazer a passagem, subindo em uma inclinação de 1000 pés (3050 m) em uma altitude de 9850 pés (3004 m). Serpenteando pelo desfiladeiro no topo do Monte Lincoln, a passagem só foi possível graças aos montes eternos de neve nas encostas da montanha. O local exato dessa proeza foi uma depressão estreita, uma formação natural, conhecida como "Sugar Bowl".

> Para chegar até esse ponto, foi aberta, a uma distância de 9 milhas da estrada, uma trilha entre as grandes árvores e o monte de neve, e toda a parafernália foi carregada para lá através da imensa floresta de abetos. Ali, um acampamento foi erguido para a construção da cidade dos pioneiros. Para tornar possível a abertura da vereda, um grupo de jovens esquiadores profissionais foi empregado para cavar degraus na neve congelada, no ponto mais alto, pois lá a passagem era perpendicular e a subida só era possível com um esforço extenuante.
>
> Com a construção do campo de mineração e o término da passagem, agentes especiais da Southern Pacific Railway foram solicitados a reunir 2500 homens para essa cena[...] Em dois dias, juntou-se um aglomerado enorme de indigentes. Eles vieram com seus próprios cobertores presos às costas, os vagabundos desordeiros da nação do oeste. Foram as férias dos mendigos.
>
> Não se podia imaginar uma reunião mais pitoresca e rude de homens. Eles chegaram ao cenário improvisado de Chilkoot Pass em trens especiais e mais trens especiais, liderados pelos carros-refeitórios. Era melhor deixar a comida à vista dos vagabundos...
>
> Eles se arrastavam pelo caminho estreito cheio de neve como se realmente houvesse ouro como recompensa, e não um dia de salário. Para eles, o que importava [era] que eles iam ser vistos em um filme com Chaplin, o maior vagabundo de todos. Ia ser um dia de festa em suas vidas, o dia em que foram a Chilkoot Pass com Charlie Chaplin.[9]

Tully é culpado aqui de algum exagero. Os registros do estúdio mostram que 600 homens foram trazidos de Sacramento, e não os 2500 que ele alega. Esse contingente foi suplementado por cada membro da equipe que não estivesse ocupado. Sutherland, Lita e sua mãe também se juntaram à trilha.

Chaplin estava muito preocupado em manter o moral da trupe naquele desconforto, frio intenso e tédio de Truckee. Na segunda-feira, ele rodou a cena em que a choupana desliza pela encosta. Depois, enquanto os carpinteiros faziam alterações para o cenário da choupana, ele se juntou à equipe em corridas de trenó e de esqui. Como consequência, no dia seguinte, ele ficou confinado à cama com gripe. Durante a noite, tinham caído sessenta centímetros de neve, e a tempestade continuava. A tempestade era uma oportunidade boa demais para ser desperdiçada; então, na ausência de Chaplin, Eddie Sutherland filmou algumas cenas que não apareceriam no filme terminado, envolvendo Tom Murray como Black Larson, lutando para abrir caminho na nevasca com seu martelo.

Embora ainda estivesse doente — como as fotos que restaram atestam —,

Chaplin estava de pé no dia seguinte; ele estava ansioso para não prolongar a estada difícil e penosa em Truckee. Foi filmado algum material que não aparece no filme terminado, envolvendo o parceiro de Tom Murray, interpretado por Eddie Sutherland. Em uma cena, eles foram filmados juntos do lado de fora da choupana; em outra, eles resgatam Lita do ataque de um explorador malvado interpretado por Joseph Van Meter, que, durante muitos anos, foi assistente-geral no estúdio de Chaplin, e que era abençoado com uma cara má que vinha a calhar quando Chaplin precisava de alguém para um papel nefasto. Outras cenas filmadas em Truckee mostram Carlitos encontrando um túmulo com a inscrição "Aqui jaz Jim Sourdough"; o urso de Bud rondando a cabana e Big Jim na imensidão branca, perseguindo Carlitos com a fantasia de galinha. Mack Swain também ficou gripado e foi substituído por Sid Swaney nessas cenas. O último dia de filmagem na locação foi 28 de abril. As quatro câmeras foram usadas novamente para filmar uma cena de Carlitos descendo o Chilkoot Pass. Depois, Chaplin, Kono, Bergman, d'Arrast e Mack Swain pegaram o trem para Los Angeles via San Francisco. A unidade ficou para trás para desmontar os cenários: na noite do dia 29, o que sobrou foi queimado depois de escurecer, e Sutherland filmou o incêndio, no caso de ser útil depois. Naquela noite, Lita, sua mãe e a equipe de câmera tomaram o trem para casa.

Todos estavam de volta em 2 de maio. Tendo capturado as cenas com neve, Chaplin não filmou mais nada durante os meses de maio e junho, e a companhia começou a ficar inquieta. Enquanto Chaplin trabalhava no roteiro e em material cômico com Bergman, d'Arrast, Tully e Lita eram fotografados para material publicitário com vários penteados e roupas, e o departamento cênico estava ocupado com os problemas de recriar o Alasca no estúdio durante o verão californiano. Até foram contratados trabalhadores extras (o material publicitário de Tully alega que foram contratados quinhentos trabalhadores para o departamento cênico); eles foram muito pressionados para terminar os cenários nas oito ou nove semanas que tinham sido programadas. Uma montanha em pequena escala foi construída. Seus picos "cobertos de neve" brilhavam no sol, eram visíveis a milhas de distância e trouxeram centenas de curiosos que queriam "ver mais de perto". Tully publicou algumas estatísticas sobre a confecção da montanha. A estrutura exigiu 73.023 m de madeira, que foram cobertos com 6934 m lineares de arame de galinheiro, e outros 6705 m de aniagem. O gelo e a neve artificiais demandaram 200 toneladas de gesso, 285 toneladas de sal e 100 barris de farinha. As cenas de tempestade exigiram um adicional de 4 carradas de confete.

Outros itens apontados nas notas de materiais de *Em busca do ouro* incluíam: 300 picaretas e pás, 609 m de mangueira de jardim, 2133 m de corda, 4 toneladas de aço, 5 toneladas de coque, 4 toneladas de asbestos, 35 toneladas de cimento, 400 barris pequenos de pregos, 3000 parafusos (e respectivas porcas) e

vários outros itens menores.

A filmagem foi retomada em 1º de julho, com mais cenas entre Chaplin e Mack Swain mortos de fome na choupana. Uma sequência cômica agradável, que no fim foi rejeitada, tinha os dois jogando cartas. Mack adormece sobre o jogo, com o cotovelo firmemente plantado em suas próprias cartas, de modo que Carlitos não podia aproveitar para trapacear um pouquinho. Em vez disso, Carlitos constrói um moinho de vento de brinquedo e o alimenta alegremente com os sonoros roncos de Mack. Depois de terminadas essas cenas, ele segue adiante com as em que a choupana escorrega até a borda da fenda, onde ela balança delicadamente, respondendo a todo movimento ou tosse dos dois homens que estão dentro da cabana. Isso exigia um trabalho com modelos em miniatura. No começo dos anos 1920, não havia empresas de efeitos especiais em Hollywood a quem confiar esse tipo de trabalho: tudo dependia das habilidades dos próprios operadores de câmera, gerentes de produção, construtores de cenários e contrarregras do estúdio. Não obstante, o trabalho com miniaturas de *Em busca do ouro* é exemplar. Os cortes entre a cabana em tamanho natural e o modelo em miniatura são parcamente perceptíveis: às vezes, quando o observador pensa que detectou o modelo, de repente, percebe seu erro. Os registros de continuidade das cenas feitas com os modelos sugerem que Chaplin contemplou uma cena — antecipando a abertura de *O Mágico de Oz* — em que a cabana e seus ocupantes iriam rodopiar dentro da tempestade:

> Cena 2175: L. S. câmera na plataforma móvel — esquerda para a direita — árvores em primeiro plano se movendo da esquerda para a direita — efeitos de tempestade ao fundo — panorama para inserir vista pela janela de casa, movimentando-se a 145 quilômetros por hora.

Nos últimos dias de setembro de 1924, Chaplin filmou mais algumas cenas da cabana na tempestade, mas, no final do mês, todo o trabalho foi suspenso. Chaplin não filmaria mais nada no estúdio pelo resto daquele ano. Ficou completamente paralisado pela bomba que Lita jogou sobre ele. Perto do final de setembro, ela anunciou que estava grávida. Ela tinha uma mãe inflada de ultraje; um avô que tinha, literalmente, uma arma carregada e um tio que era advogado em San Francisco. No que se referia a menores de idade, a lei da Califórnia era um convite aberto a casamentos à força de bala: pois, se um homem tinha relações sexuais com uma menor de idade, isso constituía, *de facto*, estupro, com penalidades que iam até trinta anos de prisão. A família de Lita ostentava seu trunfo e não aceitaria qualquer outra solução que não o casamento imediato. Chaplin tinha, mais uma vez, se colocado em uma armadilha com uma companheira irreconciliavelmente incompatível.

A imprensa, só dessa vez, não suspeitou de nada. Chaplin e sua jovem atriz principal tinham sido vistos em público muitas vezes, mas sempre vigiados pela mãe de Lita ou por Thelma Morgan Converse, irmã de Gloria Vanderbilt, que os boatos tinham escolhido como noiva secreta de Chaplin. Como a própria Lita explicou, mais de sessenta anos depois:

> O subterfúgio da vigilância de Charlie estava funcionando bem, e nós três passávamos regularmente as noites no Montmartre Café ou no Ambassador Hotel[...] Não importando aonde íamos, a noite sempre terminava conosco deixando Thelma mais cedo na casa dela e, depois, nós dois passávamos algum tempo sozinhos na casa dele em Beverly Hills[...]
>
> Invariavelmente, a noite terminava no quarto dele; ele sempre queria fazer amor comigo. Nunca usávamos contraceptivos; Charlie acreditava que não havia perigo de eu engravidar. Eu era jovem e totalmente inexperiente — nunca tinha namorado antes —, e tinha por Charlie Chaplin uma adoração tão completa que confiava nele implicitamente. Quando me recordo desses acontecimentos, assombra-me que Charlie nunca tenha ficado preocupado com a possibilidade de eu engravidar. Só posso atribuir isso à natureza infantil do homem.
>
> Depois de algum tempo, Thelma Morgan Converse percebeu seu verdadeiro papel em nossas frequentes saídas. Certa noite, no meio de um jantar no Musso and Frank Grill, ela saiu e se recusou a ter qualquer outro contato com Charlie. Agora eu estava sem uma "vigia".[10]

De acordo com o relato de Lita, depois Chaplin convidou-a para morar com a mãe em sua casa, e foi nessa ocasião que a Sra. Spicer percebeu o que estava acontecendo: "Não recebi notícias de Charlie por duas semanas e, ao cabo desse período descobri que estava grávida".

> Várias semanas se passaram, mas Charlie não parecia estar disposto a discutir a possibilidade de casamento. O que Charlie queria era arranjar um aborto o mais rápido possível. Se eu não estivesse disposta a fazer isso, sua outra oferta era me pagar 20 mil dólares para eu me casar com outra pessoa.[11]

Naquele momento, a imprensa estava distraída com outro perfume. Em 16 de novembro, Grace Kingsley, a colunista do *New York Daily News*, relatou:

> Charlie Chaplin continua a dedicar uma atenção ardente a Marion Davies. Outra noite, ele jantou no Montmartre e dançou com a bela Marion. Havia uma bela e jovem bailarina divertindo os convidados naquela noite. E Charlie aplaudiu, mas seu pescoço continuou virado: ele não tirou os olhos da beleza loura de Marion.

Esse tipo de coisa publicada em um jornal rival não era calculado para agradar William Randolph Hearst, que era um ciumento e devotado amante de Marion, há quase nove anos. Tanto Hearst quanto sua esposa conheciam e admiravam Chaplin há muitos anos, e Hearst não podia não saber que a amizade entre Chaplin e Marion era mais íntima do que com a maioria dos homens com quem ela flertava. Marion estava filmando *Zander the Great* ao mesmo tempo em que Chaplin estava fazendo *Em busca do ouro*, e ele costumava ir buscá-la no fim do dia de trabalho. A visão do biógrafo de Marion, Fred Lawrence Guiles, era:

> Todo o elenco e a equipe de *Zander* sabiam que alguma coisa estava acontecendo, mas Marion era parecida demais com Chaplin para que pudesse haver um caso mais significativo. Na presença de outras pessoas, eles se divertiam juntos como irmãos apaixonados, e é difícil imaginar que se comportassem de modo diferente quando estivessem sozinhos.[12]

Não obstante, Hearst estava, nas palavras de Guiles, "ferido moralmente e se martirizava para saber o que devia fazer". De fato, ele voltou de Nova York para a Califórnia, em 18 de novembro — dois dias depois da publicação da "crítica" de Grace Kingsley — e foi para o seu iate, *Oneida*, com um grupo de convidados. Entre eles, estava o produtor Thomas Harper Ince, a quem Hearst estava ansioso para convencer a se tornar produtor da própria companhia, a *Cosmopolitan Pictures*. Além de Hearst e Marion, estavam a bordo: a colunista Louella Parsons; a atriz Seena Owen; o bailarino Theodore Kosloff; a escritora Elinor Glyn; o secretário de Hearst, Joseph Willicombe; Frank Barham, editor, com a esposa; as irmãs de Marion, Ethel e Reine; seu sobrinho Pepi; além do gerente de estúdio de Hearst, Dr. Daniel Goodman. Todos os relatos dizem que Chaplin também estava no barco, embora ele tenha negado posteriormente. De acordo com Guiles:

> Hearst também convidou Chaplin. Talvez ele pensasse que seria seguro, caso acreditasse que Chaplin tinha rompido o relacionamento; ou talvez ele quisesse esclarecer a condição de Marion em relação a Chaplin, pois Chaplin parecia ter dúvidas a

respeito.[13]

O que aconteceu em seguida é um dos maiores mistérios não resolvidos de Hollywood. Em 19 de novembro, Ince foi levado inconsciente do iate ancorado em San Diego, e morreu algumas horas depois. A história oficial diz que a causa da morte foi um ataque cardíaco, por causa de uma intoxicação alimentar ou por indigestão aguda. O boato persistente, no entanto, era que Hearst tinha descoberto Ince e Marion juntos na meia-luz da cozinha do iate, e tinha sacado a pistola e baleado Ince. A questão é se o disparo (se realmente aconteceu) foi um caso de confusão de identidade: quando visto de costas, Ince era um homem pequeno com um formato de cabeça e cor de cabelo similares aos de Chaplin.

Com o tempo, o boato teria morrido, se não fossem pelas chocantes contradições nos testemunhos dos presentes. Primeiro, os publicitários de Hearst veicularam a história de que Ince estava doente em sua fazenda. Marion disse que não havia armas a bordo, enquanto o biógrafo de Hearst sustentou que havia uma arma a bordo para atirar em uma gaivota ocasional. Há uma grande dúvida se a namorada de Ince, a atriz Margaret Livingston, estava ou não a bordo. Chaplin declarou consistentemente a seus íntimos que ele não estava a bordo do iate e, em sua autobiografia, ele é tão obscuro sobre a cronologia que afirma ter Ince sobrevivido mais três semanas, e que foi visitado por Hearst, Marion e Chaplin (no entanto, existem fotografias de Chaplin na cremação de Ince, que aconteceu 48 horas depois de sua morte). Segundo Eleanor Boardman (mais tarde Sra. King Vidor), Kono disse que, quando ele estava entrando no barco, viu Ince sendo carregado para fora com uma ferida de bala na cabeça. Outros disseram que o sangue, que era visível, tinha sido expelido por uma úlcera perfurada.

Elinor Glyn disse a Eleanor Boardman que todos que estavam a bordo do iate tinham jurado segredo, o que dificilmente seria necessário se Ince tivesse morrido de causas naturais. Não houve investigação para resolver o assunto, embora o Procurador de San Diego, o chefe de homicídios da polícia de Los Angeles e o proprietário da funerária para onde Ince foi levado tenham todos se declarado satisfeitos porque não tinha havido crime. Depois de tantas décadas terem se passado, há pouca esperança de que alguém vá explicar satisfatoriamente o mistério, que permanece, lançando uma sombra sobre todos aqueles ligados ao caso, mesmo que remotamente. Lita achava que não era coincidência que:

> Depois de meses na expectativa do casamento,[14] Chaplin finalmente tenha decidido seguir adiante menos de uma semana depois da tragédia com Ince. É mera suposição minha, mas acho que, ao se casar comigo, ele estava fazendo as pazes com Hearst;

> era um gesto que implicava que, no futuro, Charlie iria restringir suas atenções a mim, e não a Marion Davies.[15]

Três dias depois de ir ao funeral de Ince, Chaplin enviou Lita, a mãe dela e o tio Edwin para Guaymas, no México, onde eles ficaram no Albin Inn. Decidido que o casamento (se devia haver um) deveria, pelo menos, ser discreto, ele inventou um pretexto para enganar a imprensa, e deixou a criatividade de Kono cuidar dos detalhes. Em 25 de novembro, um núcleo de produção de *Em busca do ouro* foi enviado de trem a Guaymas. Dois jornalistas, farejando a história, embarcaram e questionaram Chaplin, que conseguiu enganá-los com a história implausível de que ele ia filmar no México algumas cenas de *Em busca do ouro*. Chaplin lhes disse, divertido: "Eu sou muito esquisito quando faço filmes". No dia seguinte, para dar veracidade à história, ele contratou um barco de pesca e enviou a equipe de câmera para filmar cenas marítimas (os 1600 pés de filme, aproximadamente 488 m, que eles filmaram ainda existem). Naquela noite, Chaplin, Riesner, Lita e a mãe dela foram de carro até a vizinha Empalme, um sombrio cruzamento férreo no limite do território indígena *yaqui*, limitado pelo mar de um lado e pelo deserto do outro. Mais tarde, naquela noite, a cerimônia de casamento foi realizada na surrada sala, por um magistrado corpulento, o juiz Haro, que não falava inglês. Estavam presentes Kono, Nathan Burkan (o advogado de Chaplin), Eddie Manson, um lacrimoso Chuck Riesner, a mãe, o tio e a avó de Lita.

Chaplin não foi um noivo feliz. Mais de sessenta anos depois, Lita se lembrava:

> Palavras não podem descrever quão repugnante o casamento foi realmente. Charlie, de fato, se superou em arranjar o casamento mais deprimente possível. Para piorar as coisas, naquele dia, eu estava sofrendo de enjoo matinal.
>
> Depois de uma curta cerimônia, nós nos reunimos para um café da manhã. Parecia que tínhamos nos reunido para um enterro, em vez de um casamento. Charlie não estava lá. Poucas horas depois do casamento, um lento Charlie foi pescar com alguns membros da sua equipe. Eu não o vi de novo até mais tarde, naquela noite, quando ele se juntou a mim na cabine do trem que estava voltando para Los Angeles. Eu o ouvi dizer, atrás da porta da cabine, para seu séquito: "Bem, rapazes, isso é melhor do que a penitenciária, mas não vai durar muito".
>
> Em nossa cabine, Charlie me falou: "Não espere que eu seja um marido para você, pois eu não serei. Farei certas coisas para manter as aparências, mas além disso, nada". Minha garganta estava seca e eu senti náusea. "Por favor, você me traria um copo

de água?" Ele respondeu: "Pegue você mesma. Depois você poderá alegar que eu tentei envenená-la". Eu fiquei em pé, cambaleando, e fui pegar a água.
Depois de me observar por vários minutos, Charlie falou: "Venha, vou levá-la para fora. O ar fresco lhe fará bem". Em pé na plataforma do carro de observação, eu olhava fixamente os engates do vagão abaixo, respirando profundamente o ar frio da noite. Charlie quebrou o silêncio agressivo e disse: "Podíamos pôr um fim nessa miséria toda se você pulasse".
Eu recuei para a entrada do carro-dormitório, não podia acreditar no que estava ouvindo. Se alguma vez houve um Jekyll e Hyde, ele era Charlie Chaplin. Era o mesmo Charlie Chaplin que tinha, apenas há pouco tempo, penhorado seu amor por mim. Aquilo estava acima da minha compreensão. Eu voltei para a nossa cabine, esperando que ele tivesse falado aquilo apenas como uma piada.[16]

Chaplin planejava evitar os repórteres em seu retorno a Los Angeles. Tudo tinha sido arranjado para que, enquanto a maior parte da unidade fosse até a estação da Southern Pacific, ele e Lita, acompanhados por Kono, iriam até a pequena estação de Shorb, perto de Alhambra, onde Frank Kawa (o chofer japonês) os encontraria.

Erguendo seu casaco e colocando um chapéu-coco sobre as orelhas, Chaplin, cercado por alguns poucos amigos íntimos, ajudou a noiva a descer da plataforma traseira do vagão particular em que voltaram de Empalme, México, onde se casaram na última terça-feira [*sic*].
Tudo parecia estar funcionando conforme um plano cuidadoso, para que Chaplin pudesse voltar para casa, em Beverly Hills, com um grau de privacidade raramente buscado por estrelas de cinema.
O comediante e a noiva acompanharam uma brecha, procurando pela sua limusine e o motorista japonês. Assim que viraram a esquina, eles se encontraram com a "imprensa". Uma câmera de cinema, à qual Charlie deve muito de sua fama, começou a girar a manivela. Chaplin demonstrou impaciência.
"Um homem não pode ter privacidade? Estou tentando evitar tudo isso. É horrível!". Foi o único comentário do ator para os repórteres, que imediatamente começaram a disparar perguntas.
A limusine foi vista a cerca de um quarteirão, e o secretário

japonês de Chaplin foi enviado para buscá-la. Enquanto isso, o comediante só erguia o casaco, e a noiva tentava evitar encarar a bateria de câmeras que eram apontadas para eles. Ele rosnava, pois aparentemente seu chofer japonês não tinha entendido suas instruções para que levasse o carro tão perto quanto possível dos trilhos do trem.

"Para casa", disse Chaplin, e como uma despedida para os repórteres que tinham lhe dado tanta atenção, ele declarou: "Não quero qualquer publicidade".

Um grande grupo de amigos do estúdio, tendo a opinião equivocada de que uma recepção real agradaria o comediante, tinha se reunido na estação Southern Pacific, mas ficaram desapontados ao descobrir que somente os membros menos brilhantes do grupo de Chaplin tinham ficado no vagão particular, como um suposto chamariz para os jornalistas que estavam a bordo do trem.

Depois que os recém-casados chegaram à nova casa de Chaplin, em Beverly Hills, eles não foram mais vistos.[17]

Para chegar à porta de sua casa, eles tiveram de passar por um corredor polonês de um grupo que cercava os portões da casa.

Um editorial no *New York Daily News* ofereceu congratulações peculiarmente esquisitas aos recém-casados:

ESTRAGANDO UM BOM PALHAÇO

Uma das comédias de Charlie Chaplin termina com o comediante colidindo violentamente com um cacto ao longo da fronteira mexicana. Depois, ele fica indeciso sobre qual lado da fronteira é seguro. Agora, ele se decidiu, porém, a questão é se ele considerou a segurança ao tomar tal decisão.

Recentemente, o comediante cruzou a fronteira com o México a bordo de um trem. Seu destino era Guaymas, e o objetivo era se casar com Lita Grey, sua atriz principal. Casar-se com suas atrizes principais parece ser uma fraqueza entre os astros de cinema e de teatro. O motivo, nós não sabemos.

Mas a prática parece emprestar algum peso ao velho ditado: "Longe dos olhos, perto do coração; porém, quanto mais perto melhor". As atrizes principais, geralmente, estão sempre por perto e são notavelmente eficazes.

Esperamos que Charlie encontre o que ele supostamente procura — a felicidade. Mas ele e sua atriz principal estão a ponto de lidar

> com o enigma mais difícil de todos os tempos — a vida de casado. Tão frequentemente há mais perguntas que respostas; e frequentemente um sinônimo de quatro letras para a palavra "amor" é escrito na colcha de retalhos matrimonial como "fuga". Desejamos ao Sr. Chaplin e a Srta. Grey a sua cota convencional de alegria. Mas, se eles tiverem de desistir desse quebra-cabeça que é o matrimônio, pelo menos teremos esse consolo: os melhores palhaços têm corações partidos. E nenhuma tragédia pode ser tão grande como estragar o melhor palhaço da tela, fazendo-o feliz.

Tal risco era remoto. Uma das compensações incidentais do casamento foi que Chaplin se atirou fervorosamente ao trabalho no estúdio — sem dúvida, para evitar passar tempo em casa com sua noiva-criança, que tristemente tinha percebido que sua posição na casa do marido era a de um hóspede indesejado. Pode ter sido reconfortante para ela quando a mãe se mudou para lá, algumas semanas depois do casamento, embora isso não tenha tornado mais fácil a vida de Chaplin. A atitude dele continuou variando de insultuoso à cortesia fria.

> Apesar do fato de Charlie estar furioso comigo e se ressentisse da minha presença em sua casa, ele ainda queria fazer sexo comigo. Eu não conseguia entender isso no começo. Eu pensava que era um sinal de que seu ressentimento estava diminuindo e que logo ele seria bom comigo de novo, como era antes de eu ficar grávida. Eu estava errada. Uma noite de intimidade não significava mais nada pela manhã, e suas broncas contra mim recomeçavam.[18]

Não muito tempo antes de sua morte, Lita confidenciou ao filho, Sydney Chaplin: "Posso dizer isso sobre a minha vida sexual com o velho Charlie: não era bom...Mas era frequente!"[19]

A gravidez de Lita também obrigou Chaplin a encontrar uma nova atriz principal para *Em busca do ouro*, cuja produção agora, provavelmente, se estenderia por vários meses. Enquanto isso, a imprensa era mantida na ignorância a respeito da condição de Lita. Tully, criativamente, disse aos jornalistas que a ex-Srta. Lita Grey tinha desistido de seu papel como dançarina de cabaré porque agora ela estava casada e queria "dedicar cada momento de seu tempo ao marido".

Pouco antes do Natal, foi feito o anúncio que quem iria substituir Lita seria Georgia Hale, atriz ainda pouco conhecida do público. Ela tinha 24 anos. Nascida em uma família de classe média, em St. Joseph, Missouri, tinha passado a maior parte da vida em Chicago. Possuía uma beleza delicada e impressionante, e aos

dezesseis anos ganhara o título de Miss Chicago, que lhe rendeu um prêmio em dinheiro e uma oportunidade de competir no concurso de Miss América, em Atlantic City. Ela foi eliminada da competição, mas o prêmio em dinheiro do concurso de Chicago lhe possibilitou chegar a Hollywood, em julho de 1923. Suas esperanças de trabalhar como bailarina foram malogradas por uma queda que a fez torcer violentamente o tornozelo, e, quando seu dinheiro acabou, ela começou a procurar trabalho como figurante de filmes. Por coincidência, um dos primeiros filmes em que ela aparece, *Divine Right*, de Roy William Neill, tinha como estrela Mildred Harris, a primeira Sra. Chaplin. O escritor do filme e diretor assistente era o jovem Josef von Sternberg, que ficou muito impressionado quando descobriu Georgia lendo a tradução que ele mesmo havia feito do romance *Daughters of Vienna*, de Karl Adolph. Ele ficou ainda mais impressionado ao ver que ela havia derramado uma lágrima manchada de rímel na página do livro. Quando, alguns meses depois, von Sternberg embarcou em seu primeiro filme como diretor, *The Salvation Hunters* — um experimento no estilo expressionista, quase sem capital, ele se lembrou de Georgia Hale e a escalou como atriz principal, pagando-lhe o mesmo salário diário de um figurante.

O sócio de von Sternberg e também ator principal, o inglês George K. Arthur, de algum modo, conseguiu fazer Chaplin ver o filme (Sternberg alegava que tinha subornado Kono para que ele introduzisse o filme sorrateiramente na sala de projeção da casa de Chaplin). Georgia Hale se lembrava:

> George K. Arthur era um diabinho. Não se podia entendê-lo: ele tinha um sotaque tão engraçado de algum lugar da Inglaterra [*sic*: Arthur nasceu em Aberdeen]. Era muito gracioso. Era alguém que promovia os outros. Ele pôs Kono para passar o filme. Charlie caiu de amores pelo filme. Ele pensava que era uma pequena joia. Von Sternberg não era um gênio, mas tinha talento.[20]

Chaplin imediatamente chamou os Fairbanks, que vieram da casa vizinha, onde moravam, para ver o filme, naquela mesma noite. Um ou dois dias depois eles mostraram o filme a Nazimova,[21] e foi nessa ocasião que ele conheceu Georgia.

> Nós nos encontramos na sala de projeção do FBO Studios. Ele queria que Joe e eu estivéssemos lá para a exibição do filme. Sentei-me entre ele e Nazimova. Depois da projeção, Joe disse: "Esta é Georgia, a garota". Ele respondeu: "Oh! Estou tão feliz de conhecer você". E depois, perdeu o interesse em Nazimova e em todos os outros, e queria me levar para tomar chá. Ele perguntou como eu estava passando, respondi que estava bem. Eu tinha um

> compromisso diário regular com Fairbanks. Se não aparecesse mais nada, eu podia trabalhar lá a qualquer hora. Ele disse: "Mantenha isso. Está certo. Mas quero ficar em contato. Gosto do seu trabalho".
>
> Depois, Douglas Fairbanks me contratou para interpretar a rainha em *Don Q, Son of Zorro*. Foi feito um teste e estava tudo certo. Todos os costumes estavam prontos, mas, então, Charlie foi até Fairbanks e disse: "Você contratou a garota de que eu preciso. Eu a quero para *Em busca do ouro*". Não obstante, eles conversaram e entraram em um acordo, e Douglas Fairbanks me liberou.
>
> Agora, veja, ele tinha testado muitas pessoas para o papel. Todo mundo fez o teste. Uma delas era Jean Peters — que se tornou Carole Lombard. Ele me convidou para ver os testes, e eu lhe disse: "Mas elas são maravilhosas!". Porque eu achava que eu era horrível. No teste, eu apenas fiquei lá, em pé, sem fazer nada e parecendo louca. E elas todas estavam rindo e coisa e tal. E ele disse: "É isso que eu quero. Essa qualidade".[22]

Para Georgia foi como um sonho que se transforma em realidade. Ela idolatrava Chaplin, muito tempo antes de pensar em ir para Hollywood. Como criança e adolescente que cresceu em Chicago, ferida psicologicamente pelo insensível desencorajamento do pai a todas as suas ambições, ela tinha reencontrado a confiança na resiliência desafiadora do Vagabundo, e tinha se convencido de alguma afinidade mística com ele. Trabalhar com ele de modo algum a desapontou.

> Você apenas sabe que está trabalhando com um gênio. É o maior gênio de toda a indústria do cinema. É maravilhoso trabalhar com ele. Você não se importa que ele fique todo o tempo lhe dizendo o que fazer, cada pequeno detalhe. Ele era infinitamente paciente com os atores — era gentil. Sabia exatamente o que dizer e o que fazer para conseguir o que queria.
>
> Uma coisa era que, em seus filmes, tudo era para valer. Pegue, por exemplo, aquela cena em que dou um tabefe no garoto [Malcolm Waite]. Aquele tapa foi pra valer. Charlie tinha nos feito fazer a cena, e ele ficou me cutucando, por tanto tempo, até que fiquei realmente brava com ele. Eu realmente o esbofeteei — um belo e bom tapa. E é claro que era isso que Charlie queria.[23]

A mudança de atriz principal não foi muito prejudicial, pois o personagem da dançarina de cabaré só aparecia na metade do filme — esse é um dos aspectos

estranhos de sua estrutura, mas o produto final é perfeitamente satisfatório. Como Chaplin estava filmando, como sempre, na sequência temporal, ele ainda não tinha chegado às cenas com a heroína. As sequências curtas que já tinham sido filmadas com Lita foram, possivelmente, feitas como testes e no final, não tinham lugar na história. O resto do mês de dezembro foi gasto retrabalhando a história, testando e fazendo os trajes de Georgia, organizando a publicidade e as fotografias dela. Enquanto isso, Danny Hall e sua equipe estavam construindo o grande salão de baile do restaurante onde Carlitos conhece Georgia.

As cenas do restaurante foram difíceis e caras, envolvendo o pagamento de centenas de figurantes — e pior, ter de mantê-los sob controle —, que incluíam mexicanos, índios e, para orgulho da equipe, um centenário "comprovado", *"Daddy"* Taylor, que já tinha mais de quarenta anos quando serviu na Guerra Civil. Chaplin ficou tão encantado com a energia do velho como bailarino que lhe deu uma cena curta própria, na sequência da dança do Ano Novo. Os preços dos figurantes tinham subido desde a época da First National: o preço médio agora era de 7,50, e alguns recebiam duas vezes esse valor. "Tiny" Sandford, como *barman*, recebeu 20 dólares por dia. A taxa mais alta na unidade, entretanto, era paga ao cachorro que aparecia com Chaplin na sequência do salão de dança. Quando mede uma braçada de corda para sustentar suas calças, Carlitos não percebe que a corda está atada à coleira de seu dócil, porém, pesado, animal. O cachorro, contratado dos estúdios de Hal Roach, custava 35 dólares por dia.

Talvez as comemorações do Ano Novo de 1925 tenham dado a Chaplin a ideia de colocar as cenas mais repugnantes do Vagabundo na véspera do Ano Novo, quando todo mundo está celebrando, deixando o solitário explorador mais sozinho do que nunca. As cenas do salão de baile foram terminadas em 19 de janeiro, quando Chaplin filmou o momento patético-cômico em que o Vagabundo recupera do chão uma imagem rasgada de Georgia, sob o olhar desconcertante de um solitário com ar de insano.

No começo de fevereiro, os construtores do cenário tinham terminado a cabana que, supostamente, estaria na mesma cidade que o salão de dança, onde Carlitos encontra um lar com o gentil mecânico Hank Curtis (interpretado por Henry Bergman). Esse era para ser o cenário da festa de Ano Novo que Carlitos, com suas magras economias, prepara para Georgia e as amigas dela. As garotas se esquecem dele e não aparecem. Enquanto espera por elas, Carlitos cai no sono e sonha que o jantar foi um brilhante sucesso social. O artista inglês de *music hall,* "Wee" Georgie Wood, que conhecia Chaplin tanto da Inglaterra quanto dos Estados Unidos, disse que a cena foi sugerida por um incidente acontecido em uma das turnês do jovem Chaplin, quando ele convidou os membros de outra companhia de artistas juvenis para o chá. No entanto, o gerente da trupe não os deixou ir, mas ninguém avisou Chaplin, e ele ficou esperando em vão pelos convidados.

Chaplin parecia estar ciente de que essa sequência precisava ser extraordinária. Na maioria dos outros estúdios da época do cinema mudo, era hábito empregar grupos instrumentais, até mesmo pequenas orquestras, para inspirar os atores com o clima da música. Nos estúdios de Chaplin, isso não era considerado necessário. Porém, para as cenas da choupana, excepcionalmente, foram usados músicos no *set* de filmagem. Na primeira semana (pouco mais, pouco menos que isso) foi o Hollywood String Quartet,[24] por 50 dólares a diária; depois, o estúdio os substituiu por Abe Lyman e um trio de instrumentistas que fazia o trabalho por 37,50 dólares, mais horas extras. A famosa "dança com os pãezinhos", que é o clímax da sequência, foi nitidamente filmada com música; cada uma das onze tomadas tem comprimento uniforme, e quando ele acrescentou posteriormente a trilha sonora ao filme, a peça estava perfeitamente sincronizada com a música *The Oceana Roll.*

Mesmo famosa como é, essa não foi a primeira vez em que a "dança com os pãezinhos" foi filmada. Em uma comédia de dois rolos de 1918, Roscoe Arbuckle também põe garfos em dois pães e faz as miniaturas de pernas com botas fazerem uma pequena dança. Muito possivelmente, a peça era uma *gag* que os dois comediantes conheciam e compartilhavam durante o período que passaram juntos na companhia de Sennet. Com Arbuckle, a peça era uma *gag* engenhosa; com Chaplin, tinha um toque de gênio, na destreza, no ritmo, na expressividade e na realidade das pernas dançarinas. O pedaço de pão se torna uma expressão viva, cada movimento seu é refletido no rosto que está em cima. A cena foi filmada, inicialmente, de forma bastante casual, no meio de uma série de tomadas variadas feitas na tarde de 19 de fevereiro:

> Cena 3653: Grande close — C. C. na cabeceira da mesa — fazendo a dança com os pães nos garfos.
> Cena 3655: Nova tomada
> 3656: Nova tomada

Chaplin, evidentemente, gostou dos copiões e, no dia seguinte, ele fez mais oito tomadas da cena.

Depois de mais de um ano, o final da filmagem estava à vista. O último grande cenário a ser construído era a rua da cidade mineradora. A alegre cena em que Carlitos ganha o dinheiro para a festa de Georgia, retirando neve, que garantia a continuidade da roupa mudando-a de uma porta para a seguinte, foi terminada em dois rápidos dias de filmagem. Em 10 de abril, Chaplin, Georgia e Mack Swain partiram para San Diego com uma equipe de câmera, para filmar as cenas finais com Big Jim e Carlitos, agora milionários, consequência de um golpe de sorte de Jim a bordo do navio na volta para casa. As cenas foram filmadas em um barco chamado *The Lark*, enquanto ele fazia seu percurso habitual entre San

Diego, Los Angeles e San Francisco. Chaplin estava, nitidamente, se sentindo relaxado. Georgia se lembrava:

> Na volta, nós fomos à boate. Quando entramos, eles começaram a tocar *Charlie, my boy*.
> Então, a banda começou a tocar um tango, e nós dançamos, e todo mundo foi para o salão. Ele realmente adorou aquilo. Você pensaria que ele tinha ganhado 1 milhão de dólares, de tão contente que ele estava.[25]

A última cena (com exceção de algumas cenas das miniaturas que foram refeitas) foi filmada em 14-15 de maio de 1925. Esse era para ser o mais espetacular e surpreendente momento do filme: o fim do abominável Black Larson, quando ele mergulha para a morte ao se abrir uma fenda no gelo e na neve. A cena foi feita parcialmente com miniaturas, embora a maneira como foi filmada, em tamanho natural, com o ator Tom Murray, nunca tenha sido explicada. O desmoronamento de um enorme amontoado de neve e gelo pode ter sido arranjado junto com o desarme dos cenários da montanha.

Durante nove semanas, de 20 de abril até quase o dia da estreia, em 26 de junho, Chaplin ficou editando o filme. Enquanto isso, seus problemas domésticos estavam se intrometendo novamente. O casal tinha inventado uma imagem pública magnífica sobre o casamento. Acossado pelo correspondente inglês da *People* londrina, Chaplin declarou: "Eu sou o homem casado mais feliz do mundo todo, e, com exceção dos boatos perniciosos, estou bem contente". Questionado sobre os boatos de um acordo nupcial, Chaplin respondeu: "O acordo nupcial é só um presente de casamento para minha esposa, um presente que qualquer homem daria à mulher que ama". Lita, por sua vez, disse que era "extremamente feliz" e que tinha desistido de seu papel como atriz principal do filme para se tornar "rainha do lar". Ela negou o boato de que Chaplin tinha se mudado para seus antigos aposentos nos Los Angeles Athletic Club.

Em 5 de maio de 1925, Lita deu à luz um menino. A preocupação de Chaplin durante a fase final da gravidez dela e seu orgulho com o bebê pareciam ter conseguido uma reconciliação temporária. Ele até mesmo reconsiderou sua antiga objeção de dar o nome Charles ao filho: até então, ele tinha sempre declarado que dar a uma criança o nome de um pai famoso era lhe dar uma cruz para carregar. A fim de não dar munição para os fofoqueiros de Hollywood, achou-se prudente manter o nascimento da criança em segredo, por enquanto. Ainda fazia menos de seis meses desde o casamento no México. Então, Lita, o bebê e sua mãe continuaram escondidos, primeiro em uma cabana nas Montanhas de San Bernardino, pertencente ao Dr. James F. Holleran, o médico que fez o parto, e que agora tinha falsificado a certidão de nascimento. Depois,

elas foram para uma casa em Manhatan Beach, alugada para elas por Alf Reeves, cuja esposa, Amy, ajudou a cuidar de Lita quando ela teve uma doença pós-natal. Concordou-se que o aniversário oficial do bebê seria 28 de junho — dois dias depois da estreia de *Em busca do ouro*, em Los Angeles.

Enquanto Lita se lastimava porque ele não tinha tempo para visitar o primeiro filho, Chaplin trabalhava na sala de edição. De um período de filmagem que se estendeu por 1 ano e 3 meses, com 170 dias de filmagem efetiva, ele rodou 231.505 pés de filme (cerca de 76.609 m). Dessa enormidade de material filmado, ele editou um filme de 8555 pés (cerca de 2608 m). A maior comédia que ele já tinha feito até então, *Em busca do ouro*, foi editada com uma fluidez narrativa incontrolável. A harmonia das cenas e das imagens não revela nenhuma das interrupções e irritações do esforço técnico. Quando Chaplin reeditou o filme com uma trilha sonora, dezessete anos depois, a única alteração significativa (e inexplicável) feita, além de excluir as legendas, foi no final. A versão original terminava com Carlitos e Georgia em um longo e terno abraço. Na reedição, Chaplin substituiu o fim por um mais casto, com os dois simplesmente andando até saírem de vista.

"Uma estreia Chaplin", relatou o *Los Angeles Evening Herald*, no dia seguinte à apresentação de gala de *Em busca do ouro*, em 26 de junho de 1925:

> É sempre um evento extraordinário. Outros astros e filmes atraem grandes multidões, mas certo significado, atrelado às primeiras apresentações dos filmes que trazem a marca do comediante, fazem de sua estreia apenas um pouco mais importante ou, no mínimo, assim pareceria, julgando pela avidez demonstrada tanto pelos profissionais quanto pelo público. Não havia um único assento vazio na estreia. Se qualquer pessoa que tivesse uma entrada preferisse não ir, ele poderia ter vendido sua entrada por um alto preço[...]

A área em frente do Grauman Egyptian Theatre era um "autêntico reino das fadas de luz e cor. Os mais habilidosos decoradores do reino do faz de conta tinham trabalhado por uma semana enfeitando o recinto para a ocasião". No interior, à medida que entravam no auditório, as celebridades eram anunciadas por uma voz muito alta, e cada uma era aplaudida de acordo com o seu grau de popularidade. "A casa vibrava com os aplausos enquanto os favoritos saracoteavam atrás de recepcionistas solícitos". Esses anúncios eram uma inovação, assim como o ponche refrescante servido durante o intervalo por belas recepcionistas. O filme foi precedido de um prólogo "de incomparável beleza... Grauman, na verdade, se superou e a estreia de *Em busca do ouro*, provavelmente, nunca será suplantada. Se for, somente um gênio como

Grauman poderá realizar isso".

A cortina subiu, surgindo um panorama do norte congelado, revelando um cardume de focas sobre um rochedo de gelo. Às focas, rapidamente, se juntaram um grupo de dançarinas esquimós. Em seguida, uma série de "impressionantes danças artísticas, realizadas por jovens fascinantemente belas, usando vestidos surpreendentemente ricos e belos; tudo se mesclava à atmosfera ártica e pressagiava os ânimos do território branco e estéril". Os números que se seguiram incluíram patinação no gelo, um quadro com um balão, apresentado pela Srta. Lilian Powell, e uma cena de dança de Monte Carlo.

Depois do filme, o diretor-astro foi conduzido para fora do palco. Ele explicou que "estava muito emocionado para fazer um discurso, e depois, muito tipicamente, prosseguiu fazendo um muito bom". Georgia observou que essa era uma das raras ocasiões em que Chaplin não teve dúvidas sobre seu trabalho. "Ele estava confiante sobre aquilo. Realmente sentia que era o melhor filme que já tinha feito. Estava muito satisfeito".[26]

Chaplin passou a semana seguinte refinando a edição do filme, e a quinzena seguinte preparando uma nova trilha musical. Depois, quando não havia mais nenhum trabalho a fazer, ele ficou nitidamente ansioso para sair de Los Angeles e da sua casa, e em 29 de julho, ele partiu para Nova York de trem, com Kono e Henri d'Arrast, embora a estreia em Nova York não fosse acontecer antes de 16 de agosto. Edna, que estava a caminho da Europa, juntou-se a Chaplin em Nova York por um curto período, entre 17 de agosto e a sua partida para Cherbourg, em 22 de agosto.

Nas cidades grandes, *Em busca do ouro* foi um sucesso instantâneo, mas os negócios iam mais devagar no interior. Em janeiro, Arthur Kelly, da United Artists, escreveu a Sydney a respeito de *Em busca do ouro*, dizendo:

> Foi um fiasco em todas as cidades menores. De fato, foi muito desastroso para alguns dos exibidores. Aparentemente, eles não queriam ver Carlitos em outro trabalho dramático, o que se provou ao analisar a receita bruta. A cada vez, a estreia batia todos os recordes, mas malograva no segundo dia e nos subsequentes, provando que todos eles tinham ido assistir a uma grande comédia e haviam se desapontado, e naturalmente acontecia uma reação. Talvez essa seja uma dica para suas produções futuras...[27]

Mas os temores de Kelly se provaram injustificados. *Em busca do ouro* custou a Chaplin 923.886,45 dólares, e teria uma renda bruta de mais de 6 milhões de dólares.

1925 – Página do programa de estreia de *Em busca do ouro*

Em busca do ouro estreou em Londres no Tivoli, na rua Strand, que Chaplin tinha conhecido como teatro de variedades, mas que recentemente fora convertido em um luxuoso cinema. A exibição fez história no rádio ou, no mínimo, foi um fragmento bizarro dela:

> No próximo sábado, às 19h30, será feita uma tentativa de transmitir a risada do público no Tivoli Theatre durante os dez minutos mais engraçados e de maior rebuliço do novo filme de

> Charlie Chaplin, *Em busca do ouro*. Eu soube que uma experiência preliminar foi bem-sucedida, mas a BBC não garante bons resultados esta noite, pois esse tipo de transmissão é difícil e incerto.[28]

Evidentemente tudo correu bem, pois:

> O que tem sido até agora a experiência mais divertida do rádio foi levada a cabo pela BBC no último sábado, dia 26 de setembro, quando se transmitiu, a todas as estações das Ilhas Britânicas, aquilo que foi reportado mal [*sic*] por todos os jornais do Reino Unido:
>
> Às 19h30, Interlúdio do Riso. Dez Minutos com Charlie Chaplin e sua Plateia no Tivoli.
>
> "Tio Rex", o radialista que anunciou o evento, prefaciou a ocasião declarando que a BBC estava fazendo uma experiência singular — que a transmissão de um "frenesi de riso descontrolado, inspirado pelo único homem do mundo que podia fazer as pessoas rirem continuamente durante cinco minutos, a saber, Charlie Chaplin!".
>
> O episódio escolhido foi aquele que compõe o clímax de *Em busca do ouro*, quando Carlitos e seu parceiro acordam e descobrem que sua cabana de madeira está repousando perigosamente na beira de um precipício.
>
> Essa experiência, relatada por um ouvinte, provou-se extremamente bem-sucedida. A primeira eclosão de risadas do público soou como enormes ondas cristadas, quebrando furiosamente contra as bordas de imensos rochedos, vagarosamente se dissolvendo em milhares de murmúrios e cascatas que caíam como pérolas no mar revolto.
>
> A isso, seguiu-se um som que ecoava como o rolar de garrafas em um trem expresso. A seguir, sons vagos de *crescendos* rítmicos de prazer delirante — uma tempestade perfeita de gargalhadas incontroláveis. Depois, guinchos de risadas involuntárias — e, por cima de tudo isso, a risada eloquente de uma mulher que soava acima das mil e uma explosões.
>
> O clímax veio quando uma eclosão poderosa de risos aconteceu em sua fúria total, soando como salvas de milhares de armas de fogo fazendo sua saudação real. Gradualmente, o riso se esvaía em sons como válvulas de escape balbuciando sua potência no vazio.
>
> Assim terminou o que talvez possa ser considerado um evento

histórico na história do cinema — dez minutos de risos com Charlie Chaplin no Tivoli, em Londres.[29]

A estreia do filme no *Capitol*, em Berlim, caracterizou-se pelo evento raro, senão único, de um bis durante a exibição de um filme. Durante a "dança dos pãezinhos", o público foi ao delírio de entusiasmo. O gerente do cinema, com uma admirável presença de espírito, correu até a sala de projeção e instruiu os projetistas a voltar o filme e passar a cena de novo. A orquestra pegou a deixa e a reprise foi saudada com um aplauso ainda mais estrondoso.[30]

35 Brillat-Savarin, Anthelme (1755-1826), político e *gourmet* francês, famoso pelo livro *Physiologie de Goût* (1825) (N.T.).

Capítulo 11:
O circo

A Califórnia e a casa na Cove Way agora chamavam pouca atenção, e Chaplin continuou em Nova York por mais de dois meses depois da estreia de *Em busca do ouro*. O motivo principal de sua permanência ali era Louise Brooks, uma dançarina de 18 anos, da edição de 1925 do *Ziegfeld Follies*, no New Amsterdam Theatre. A carreira cinematográfica dela ainda estava para acontecer, mas sua inteligência aguçada e a estonteante aparência — os traços finos, clássicos e os inconfundíveis cabelos curtos — já tinham deixado sua marca. Parece que ela foi apresentada a Chaplin por Walter Wanger, logo após a estreia de *Em busca do ouro*. Wanger era um dos atuais amantes de Louise. Logo ela se mudaria para a suíte de Chaplin no Ambassador Hotel, onde parece que eles dividiam o tempo e a diversão com outro casal, a amiga de Louise (de *Ziegfeld Follies*), Peggy Fears, e o magnata do cinema, A. C. Blumenthal, que tinha uma cobertura no Ambassador. Mais tarde, Louise se lembraria de como Chaplin os divertia fazendo cenas de filmes e imitações de Isadora Duncan, John Barrymore e dela mesma:

> Uma garota *Ziegfeld* sibila pelo quarto, e eu começo a chorar enquanto Charlie nega que estivesse me imitando. Mesmo assim, enquanto ele acariciava minha mão, eu decidi abandonar, dali por diante, aquele modo tolo de andar.[1]

O caso durou dois meses.

> No dia seguinte, ele tinha deixado a cidade e eu recebi um belo cheque, pelo correio, assinado "Charlie". E depois nem mesmo lhe escrevi um bilhete de agradecimento. Imagine![2]

Eventualmente, Chaplin voltou para a Califórnia, em 15 de outubro de 1925, e muito em breve já estaria trabalhando em seu novo projeto, *O circo*. Foi uma produção perseguida por uma má sorte persistente. O aspecto mais surpreendente do filme não é que seja tão bom, mas que ele nunca chegou a ser terminado de fato.

Depois de *Em busca do ouro*, Chaplin considerou uma versão de *O clube dos suicidas*, de Stevenson. Ele estava sempre brincando com uma ideia para um filme de Napoleão. Em março, Sydney telegrafou de Nova York:

> Sherwood, da Life, escreveu um filme chamado *Arranha-céu* para

> Buster Keaton. Keaton acha a história boa, mas ainda não comprou. Eu li e acho tudo bem Sherwood escrever outra história adequada para você. Se você quiser, eu tento conseguir um acordo.

Sherwood era um dos críticos que mais gostavam de Chaplin, mas parece que ele não respondeu à proposta. Henry Bergman, um homem modesto que registrou poucas impressões sobre os muitos anos que trabalhou com Chaplin, descreveu a gênese do novo filme:

> Antes de ter feito *O circo*, uma noite ele veio e me disse: "Henry, tenho uma ideia que gostaria de fazer: é uma *gag* que me coloca em uma situação da qual eu não posso escapar por alguma razão. Estou em um lugar alto, perturbado por alguém, macacos ou coisas assim vêm até mim e eu não consigo me livrar deles". Ele estava matutando uma história de *vaudeville*. Eu disse-lhe: "Charlie, você não pode fazer algo assim em um palco. O público vai ficar desconfortável esticando o pescoço para ver o ator de *vaudeville*. Seria estranho. Por que você não desenvolve sua ideia em uma tenda de circo, em uma corda bamba? Eu o ensinarei a andar na corda bamba".[3]

Logicamente, havia outros motivos claros contra fazer um filme em um teatro de *vaudeville*, logo depois da produção alemã de *Variety* (1925), feita por E. A. Dupont, que era, na época, o assunto do mundo do cinema.

Bergman acrescentou: "Muitas das ideias dele eram construídas sobre uma *gag*". Os pesadelos com frequência tinham sido a essência da comédia. O filme mais famoso de Harold Lloyd, *O homem mosca,* foi baseado nos perigos que ele corre no topo de um arranha-céu. James Agee descreveu a sequência de um filme de Laurel e Hardy como: "Simples e real... Como um pesadelo. Laurel e Hardy estão tentando carregar um piano por uma ponte suspensa estreita. A ponte está esticada sobre um nauseante abismo, entre dois topos de montanha. No meio do caminho, eles encontram um gorila".[4]

O pesadelo que Chaplin inventou — até que ponto seria uma metáfora inconsciente de seus próprios problemas? — o colocaria em uma corda bamba logo acima do picadeiro de um circo. Ele não tinha rede de segurança. Suas cordas de segurança se soltam. Ele é atacado por macacos, que arrancam as calças dele. Ele tinha se esquecido de pôr sua meia de acrobata.

A história que cresceu eventualmente desse culminante incidente de horror farsesco é um melodrama romântico-cômico. Carlitos, o Vagabundo, topa com um circo mambembe que está passando por maus bocados. Ele é perseguido no

picadeiro pela polícia, e seus acidentes ali se provam um tremendo sucesso com o público. Consequentemente, é contratado como palhaço: o problema é que ele só é engraçado quando não tem a intenção de ser. Ele se apaixona pela filha do proprietário e a defende das crueldades do pai. O idílio termina quando chega um novo astro no show: Rex, o Equilibrista do Arame, que rouba o coração da moça. É como resultado de seus esforços para imitar o rival que Carlitos acaba em apuros na corda bamba. Ele finamente enfrenta a derrota, ajuda o casal a fugir do circo e, no final, é deixado sozinho no picadeiro com a grama pisoteada, que é tudo o que restou do circo.

Chaplin tem agora um novo assistente, que eventualmente também seria escalado para fazer o papel de Rex. Harry Crocker era o novo favorito do círculo de San Simeon, e foi por meio de Hearst e Marion Davies que Chaplin o conheceu. A essa altura, Crocker tinha trinta anos, pouco mais de um 1,80 m e uma beleza convencional. Ele vinha de uma família importante de banqueiros de San Francisco, tinha cursado Yale e começado a trabalhar com corretagem. Ansiando por algo mais glamouroso, largou a corretagem no outono de 1924 para ir para Hollywood, onde sua boa aparência e gosto por piadas atraíram Marion Davies. Tendo atuado com a *Los Angeles Playhouse Company* e feito um papel como soldado em *O grande desfile*, Marion Davies o escalou como protagonista em seu filme, *Tillie, the Toiler*. Depois disso, ele ganhou mais três papéis em filmes, e tinha acabado de começar um trabalho como figurante em *La Bohème*, de King Vidor, quando Chaplin lhe sugeriu que se juntasse a ele. Chaplin disse a Crocker que fizesse os arranjos necessários com Alf Reeves. Porém, quando Crocker se apresentou no escritório de Reeves, ele não sabia de nada. "Não deixe que isso o aborreça", disse Reeves. "Ele é muito vago".[5] Quando Eddie Sutherland soube que Crocker tinha se juntado a Chaplin na sua antiga função de diretor-assistente, ele o aconselhou:

> Se você for esperto, terá em mente que Charlie é um filho da puta. Não é sempre, mas às vezes pode ser. Acho melhor já começar lhe dando esse título, pois quando ele se comportar mal não será nenhum choque como poderia, e sempre que ele se comportar bem será uma agradável surpresa.[6]

Outro antigo assistente de Chaplin, Henri d'Abbadie d'Arrast, também o preveniu: "Charlie tem uma veia sádica dentro dele. Mesmo que goste de você, ele vai surrar você mentalmente, vai intimidá-lo, vai perturbar você. Ele não pode evitar. Você ficará surpreso de quantos amigos ele afastou por causa dessa característica". As experiências de Crocker, no entanto, foram mais felizes, e a associação deles atravessou os anos, mesmo que ocasionalmente suas brigas pudessem ser pungentes e que um desacordo tenha levado à sua saída de *Luzes*

da cidade Em *O circo*, ele descobriu que tinha sido contratado como assistente, ator-escritor e acompanhante. Sua primeira função foi trabalhar ideias de histórias com Chaplin, o que significava, essencialmente, agir como caixa de ressonância e estenógrafo. Chaplin e Crocker viajaram para Del Monte, onde ficaram dez dias trabalhando na história (de 9 a 18 de novembro de 1925), deixando a equipe do estúdio com a incumbência de começar a construir uma tenda de circo e um cativeiro de animais, sob a supervisão de Danny Hall, gerente de produção. A viagem também providenciou uma fuga da família de Cove Way. Também era preciso escapar das, agora regulares, distrações na companhia de Hearst e Marion Davies.

O motorista de Chaplin, Frank Kawa, levou-os no Locomobile preto, com Kono os seguindo em seu próprio carro. Mais tarde, Crocker se recordaria do espanto diante da variedade de temas da conversação de Chaplin durante a aprazível viagem. Ele esboçou um esquema para taxar a indústria em 25% sobre seus produtos; falou sobre o horror diante das condições de trabalho nas fábricas; sobre a pressão exercida em relação aos empregados pelos negócios americanos; sobre os hábitos gastronômicos de desjejum; sobre o tempo, o espaço e a luz.

Muitas dessas conversas aconteceram durante longas caminhadas por Del Monte. Crocker se lembrava de que, um dia, distraído do tráfego em torno, ele subitamente interpretou uma peça que tinha acabado de pensar. O camelô, em frente a uma barraca de um parque de diversões, anunciando um gigante e um anão. Carlitos, parado fora da entrada da tenda, esticava-se para apertar as mãos do gigante e se inclinava para se despedir do anão.

Quando essas sessões criativas iam bem, Chaplin cantava músicas de *music hall* no caminho de volta para o Pearl Lodge, onde eles estavam, ou se lançava em discussões sobre finanças internacionais ou a transmigração das almas. Depois, ele podia, de repente, propor apostas sobre o comprimento de cada rua até a próxima curva. Certa noite, no *Lodge*, eles competiram para fazer trocadilhos ruins, depois disso, Chaplin representou todos os papéis do terceiro e do quarto atos de *Sherlock Holmes*.

As notas que eles trouxeram de volta da viagem "de roteiro" ainda existem e mostram vividamente o método de Chaplin de começar a construção de um filme, reunindo uma pilha de *gags* potenciais díspares, cenas ou ideias obscuras. Ele reunia um monte de tecidos; só depois ele discernia o padrão dos materiais e cortava a peça. Dessa vez, Chaplin estava indeciso se chamaria o filme de *O circo* ou de *O viajante*. As anotações são apresentadas como séries de "sugestões", algumas delas são sequências inteiras:

> *Sugestão*: Carlitos percebe que o treinador de cães está maltratando os animais — um cão em especial. Ele repreende

veementemente o treinador e a briga começa. Enquanto os dois homens estão brigando, o cachorro que Carlitos tinha tentado salvar entra na briga e morde Carlitos. Carlitos finalmente foge. Ele ficou bravo com o cachorro, mas o cão se senta e implora. Carlitos o perdoa e vai lhe fazer um carinho, mas o cachorro quase o morde.

Essa é uma parábola da ingratidão digna de Luis Buñuel. Chaplin teve uma ideia posterior típica:

> *Sugestão*: no fim do episódio com o treinador cruel, Carlitos lhe dá de presente um chicote novo, para substituir o que ele tinha quebrado.

Essa sequência, como inúmeras outras, foi rejeitada. Outras "sugestões" permaneceram intactas no roteiro final:

> *Sugestão*: Carlitos é confundido com um batedor de carteiras. O policial o persegue pelo parque de diversões. Carlitos se esconde do lado de fora do parque, entre os bonecos, imitando suas ações duras. Talvez coloque um trapaceiro — também fugindo da polícia — escondendo-se como um boneco, quando Carlitos lhe dá um soco como parte do número dos bonecos — o trapaceiro é forçado a aceitar porque o policial está observando.

Algumas "sugestões" são *gags* individuais:

> *Sugestão*: Carlitos está de pé ao lado de um camelo. Sem nenhum tato, ele pede ao colega operário um "Lucky Strike" e o enraivecido camelo o morde. ["Lucky Strike" e "Camel" são marcas rivais de cigarros.]
> *Sugestão*: Carlitos no trabalho com uma mangueira. Acidentalmente, ele acerta o chefe; ele põe a culpa na tromba do elefante. E diz ao elefante: Jogue aquilo fora.

Geralmente, nesse tipo de trabalho preliminar, vemos Chaplin retornando a ideias que parecem quase uma obsessão para ele, mas, então — talvez reconhecendo uma preocupação muito persistente —, ele as rejeita. Assombro pelo temor do público — particularmente, do público no teatro ao vivo —, e que seria expresso em sua totalidade em *Luzes da ribalta*, está sempre presente:

> *Sugestão*: durante os esforços de Carlitos para ser engraçado como

palhaço, há um cara durão na platéia que não aprecia seus esforços, tornando extraordinariamente difícil para Carlitos trabalhar.

Uma ideia para uma gag reflete, quer consciente ou inconscientemente, os esforços correntes de Chaplin para manter seus problemas domésticos fora do alcance de uma imprensa desconfiada e curiosa:

> *Sugestão:* um acrobata briga violentamente com sua parceira fora de cena, mas, quando estão em cena, tratam-se amorosa e suavemente.

A ideia inicial de Chaplin para o começo nunca foi usada: a solução final foi certamente muito mais limpa. Não obstante, ela demonstra sua relutância em descartar uma boa ideia. Aqui, aparece mais uma vez o material do filme abandonado, *The Professor:*

> *Sugestão de abertura:* sob o arco de uma ponte estão alguns vagabundos. Alguns estão dormindo, outros estão sentados, um está mexendo comida em uma lata sobre a fogueira. Carlitos entra no acampamento. Ele olha em volta, exigente; retira do bolso um lenço, limpa uma pedra e se senta. Um dos vagabundos olha para ele e pergunta: "Qual é a sua ocupação?". Carlitos responde: "Eu sou do circo". O mendigo olha para ele sem acreditar. Ele percebe o olhar e tira de debaixo do braço uma pequena caixa em que está escrito: "Circo de Pulgas". Negócios espontâneos com pulgas.
> Ao pôr as pulgas para dormir, Carlitos descobre que está faltando uma — ela foi para o mendigo com uma longa barba —, ele cata uma pulga da barba, a observa e põe de volta. Evidentemente, não era uma das pulgas do circo.
> Todos estão dormindo. Quando se movimentam durante o sono, o circo de pulgas é virado e as pulgas escapam. Começa a coceira entre os vagabundos, mas as pulgas se concentram no cachorro. O cão finalmente se levanta, agoniado e uivando, acordando Carlitos. Ele percebe o circo de pulgas virado, olha para o cachorro e chega à conclusão correta. Persegue o cão, que vai para o lago, afogando o circo. Carlitos fica desesperado.

A sequência que restou de *The Professor* também termina com o Professor perseguindo o cão. O final trágico indicado nessa "sugestão" talvez tenha nos contado como a sequência teria terminado no filme anterior. A ideia de abertura

de *O circo* continua com uma *gag* maravilhosa que, infelizmente, nunca foi usada — nem por Chaplin nem por outro comediante.

> Na manhã seguinte, os mendigos se preparam para embarcar em um trem. Eles iam subir nas vigas de freio. Carlitos espia o saco do correio pendurado no suporte — retira o saco e se coloca no suporte — e é pego pelo braço do vagão do correio. O atendente do correio está dormindo. Carlitos, à vontade, apreciando a vista, enquanto os vagabundos olham com inveja do carro abaixo. Um passageiro do carro à frente do de Carlitos joga um cigarro pela janela. Carlitos pega o cigarro e fuma — joga a bituca com um gesto para um dos mendigos no vagão abaixo. Chega à cidade e descobre que o circo está se apresentando.

Embora grande parte fosse alterada durante a extensa produção de *O circo*, já havia muito material para a equipe trabalhar quando Chaplin e Crocker voltaram de Del Monte, em 18 de novembro.

Henry Bergman cumpriu a promessa de ensinar Chaplin a andar na corda bamba, embora não seja claro em que ponto de sua carreira esse homem de muitos papéis tenha aprendido uma habilidade que, evidentemente, não se adequava a uma pessoa com a sua "grande circunferência".

> Ensinei Charlie a andar na corda em uma semana... Nós esticamos a corda a esta altura do chão [ele indicou pouco mais de trinta centímetros ao entrevistador], depois a erguemos até o teto, sem rede de proteção embaixo, mas Charlie nunca caiu. Ele andava na corda o dia inteiro. No filme você não vê o que ele fazia naquela corda.

Crocker também teve de aprender a andar convincentemente na corda, por causa do papel de Rex, e dia após dia, até o Natal, ele e Chaplin praticavam por horas, enquanto abaixo e em volta deles os cenários eram decorados e as roupas eram preparadas. Eles só foram brevemente interrompidos pela primeira das catástrofes que atingiram a produção. A tenda estava quase pronta, quando, no domingo, 6 de dezembro, uma tempestade de chuva e vento excepcionalmente forte a danificou muito.

O uso do nome "Georgia" nas sugestões de história como heroína mostra que era esperado que Georgia Hale fosse mais uma vez a atriz principal. Mas o contrato dela terminou em 31 de dezembro, e não é certo porque não foi renovado. Seu trabalho na película *Em busca do ouro* tinha sido bom e Chaplin parecia gostar genuinamente dela; a amizade deles continuou de forma

intermitente durante anos depois do filme. Talvez Georgia estivesse impaciente por uma carreira mais rápida. Do modo que foi, ela já tinha aparecido em cinco filmes depois de terminar *Em busca do ouro* e antes que *O circo* finalmente saísse. Ele fez mais meia dúzia de filmes até 1928, e depois se retirou da tela: sua voz e dicção não eram tão agradáveis quanto a aparência, e sua carreira foi arruinada pelo início do cinema falado. Suas atuações mais notáveis foram aquelas de *The Salvation Hunters*, *Em busca do ouro* e *The Last Moment*, dirigido pelo talentoso Paul Fejós — aparentemente confirmando a opinião de Joseph von Sternberg de que Georgia Hale era uma atriz cujas qualidades na tela dependiam, em grande parte, dos talentos de quem a dirigia.

A nova atriz principal de Chaplin foi Merna Kennedy, a amiga de infância de Lita Grey, que a tinha acompanhado ao estúdio no dia em que ela passou no teste para *Em busca do ouro*. A publicidade do estúdio para o lançamento do filme conta como Merna conseguiu o papel:

> [...]Charlie estava para fazer *O circo*. Ele ia andar na corda bamba e brincar com as barracas de diversões, onde eram apresentadas pequenas peças de teatro ou de marionetes, e tentava conquistar a garota de tutu que montava o cavalo árabe branco em volta do picadeiro. Quem seria a garota?
> — Merna Kennedy está fazendo um musical no Mason Opera House, aqui em Los Angeles.
> — Vamos vê-la hoje à noite, então — foi a resposta.
> Então, Charlie Chaplin foi ao Mason e viu o musical *All For You*.
> Merna Kennedy foi escolhida. Seguiram-se testes de tela, logicamente, e a vivacidade e o charme da moça de cabelos vermelhos e olhos verdes cativaram Charlie. Ele escolheu uma atriz principal que mais ninguém conhecia, que ninguém tinha visto na tela.[7]

Merna Kennedy tinha, na verdade, sido sugerida para o papel por Lita, que a tinha reencontrado mais de um ano depois, enquanto Chaplin estava em Nova York. Chaplin, inicialmente, pareceu menos entusiasmado sobre a sugestão do que a história da imprensa sugere, mas ele foi convencido. Lita veio a lamentar sua iniciativa: ela já tinha tido ciúmes de Georgia Hale; depois, percebeu que o marido tinha desenvolvido um interesse romântico por sua nova atriz principal, Merna. Ela percebeu estupefata que Chaplin estava tendo um caso com Merna quando descobriu que ele tinha lhe dado um bracelete de diamantes e sugerido que ela poderia fazer o papel de Josefina e ele de Napoleão — um elogio que a própria Lita tinha recebido nos dias de euforia iniciais.

O contrato de Merna Kennedy indicava seu começo em 2 de janeiro de 1926.

Havia outros testes pequenos de seleção de atores a serem feitos. Chaplin queria que Henry Bergman fosse o padrasto de Merna, o maldoso dono do circo, "mas eu disse: Não, Charlie. Sou um homem do tipo roliço e bondoso, e não o tipo vil que bateria em uma moça". Então, ele foi escalado como um velho palhaço gordo. Em seu lugar, Allan Garcia foi escalado, em sua primeira aparição em um grande papel.

As filmagens começaram em 11 de janeiro, uma segunda-feira. As duas primeiras semanas foram gastas nas cenas da corda bamba. Isso era contrário aos métodos habituais de filmagem na sequência da história de Chaplin, mas ele estava em treinamento, e, ademais, era a única cena completamente trabalhada em sua cabeça. Em 17 de janeiro, um sábado, o que mostra que estava especialmente absorto na cena, ele começou a trabalhar com os macacos. Em 27 de janeiro, obrigou-se a filmar material da plateia e da tenda de circo. Ele nunca estava satisfeito com as cenas da multidão, e o custo de continuar filmando excessivamente tais cenas era preocupante (mesmo em 1926). O estúdio contratou 185 figurantes para as cenas da plateia do circo, por 5 dólares por dia cada um; mais 114 figurantes por 7,50 dólares, 77 figurantes por 10 dólares por dia e um figurante recebendo 15 dólares por dia. Chaplin fez 18 longas tomadas com a multidão que podiam ser editadas para serem inseridas depois, assegurando que as cenas da plateia pudessem ser resolvidas em só dia. Três dias depois, houve mais um custo extra — um elefante cujo dia de contrato valia 150 dólares, mais 15 dólares para seu treinador.

Na primeira semana de fevereiro, sem dúvida deprimido por um forte resfriado, Chaplin editou as cenas já filmadas na corda bamba e decidiu que queria refazê-las, o que consumiu o resto da semana. Na semana seguinte, ele e Crocker rodaram as cenas em que eles andam de bicicleta na corda bamba, com Carlitos fazendo a sua "corrida pela vida". Daí a catástrofe apareceu de novo. A equipe descobriu que os copiões que tinham sido vistos até agora estavam desfigurados com arranhões. Foram descobertos erros ou falhas no laboratório do estúdio. Não há registros sobre o que aconteceu exatamente, mas não é difícil supor a reação de Chaplin. A equipe do laboratório foi substituída, mas Chaplin teve de encarar o fato de que todo o trabalho do mês anterior tinha de ser refeito. Durante a semana de 16 de fevereiro, ele esteve de volta à corda bamba. Quando terminou, tinha feito mais de setecentas tomadas no arame. Não é surpresa que ele estivesse, como Crocker se recordava, exausto: "Ninguém jamais percebeu que minhas pernas dobravam por Charlie quando ele precisava de um descanso". As refilmagens terminaram no fim de fevereiro, e Merna começou a trabalhar na primeira semana de março. Ela, aparentemente, trabalhava bem sob a direção de Chaplin: os registros diários de filmagem indicavam poucos problemas ou atrasos com as cenas dela.

Trabalhar no filme tinha se tornado uma distração das misérias que

continuavam na Cove Way. No outono de 1925, Lita descobriu que estava grávida de novo. Chaplin ficou furioso ao perceber que tinha criado outra armadilha para si mesmo (ou assim ele sentia), e a gravidez levou a uma maior deterioração das relações do casal. Lita descobriu ser impossível agradar ao marido e sentia-se desgraçadamente enciumada das atenções de Chaplin a Marion Davies, Merna Kennedy e Georgia Hale. Chaplin, por sua vez, estava atormentado com a situação. Quando o primeiro filho nasceu, ele começou a sofrer de insônia aguda, tomava dúzias de banhos por dia e zanzava pela casa à noite, armado, temendo intrusos. Agora, ele tinha mandado os eletricistas do estúdio colocarem aparelhos de escuta no quarto de Lita, mas não havia nada para ouvir e, de qualquer modo, o equipamento era inadequado. Até mesmo os esforços de reconciliação tinham falhado. Chaplin tinha cedido aos apelos de Lita para conhecer pessoas de sua idade e pagou para ela dar uma festa com oito de suas jovens amigas em um restaurante. Impulsivamente, depois Lita levou as convidadas para casa. Quando, inesperadamente, Chaplin voltou, teve um acesso de fúria e expulsou as convidadas. O incidente seria citado por ambas as partes na ação de divórcio subsequente. Nessa atmosfera carregada, o segundo filho, Sydney Earl Chaplin, nasceu cinco semanas antes do previsto, em 30 de março de 1926. O único consolo de Lita foi que, diferente do primeiro, esse parto foi fácil. Certamente, o novo bebê não ajudou a melhorar o casamento infeliz.

Mais uma vez, a escolha do nome foi uma briga, mas Lita concordou em dar o nome do cunhado ao menino. Durante muitos anos depois da dissolução do casamento, ela chamou o menino de "Tommy" (em suas memórias de 1998, Lita disse que seu desagrado do nome Sydney se devia, em parte, porque o meio-irmão de Chaplin tinha dado em cima dela logo depois do casamento). Houve desacordo quanto ao batizado: Chaplin sempre acreditou que a criança devia poder escolher a própria religião quando tivesse chegado a uma idade suficientemente madura.

Mas a vida doméstica era meramente uma distração, pois o trabalho em *O circo* foi retomado a todo vapor. No dia seguinte ao nascimento do filho, Chaplin já estava ensaiando a cena do labirinto de espelhos, que exigiu de Totheroh alguns arranjos de câmera criativos. As cenas externas do parque de diversões foram feitas em Venice Beach, não muito distante do local onde *Corridas de automóveis para meninos* tinha sido filmado. As cenas filmadas em locação, que envolviam até trinta figurantes e um ônibus para levá-los à filmagem, eram rodadas pela manhã, antes da chegada das pessoas comuns. Dentre as cenas filmadas no estúdio, durante a tarde, estava aquela em que um esfomeado Carlitos come um cachorro-quente da mão de um bebê de colo, limpando solicitamente a boca do bebê quando o pai se vira para ele. O incidente talvez tenha sido sugerido por uma das histórias prediletas de Fred Karno, que dizia como ele e alguns jovens amigos do circo roubavam sanduíches de crianças pequenas quando não tinham

dinheiro para o café da manhã.

Durante os cinco meses seguintes, o trabalho continuou de forma estável. Só houve uma breve, porém notável, interrupção, em 16 de junho, quando Raquel Meller visitou o *set*. Chaplin expressava grande entusiasmo por essa atriz e cantora espanhola, que era *mignon* e original. Por algum tempo, ele pensou que tinha finalmente encontrado a Josefina ideal para seu filme de Napoleão, que seguiu como sua obsessão. Em 7 de setembro, o estúdio foi fechado para assinalar a morte de Rodolfo Valentino. Chaplin, que foi uma das pessoas a carregar o caixão de um dos maiores amantes das telas de cinema, disse cortesmente que sua morte era "uma das maiores tragédias ocorridas na história da indústria de cinema".

Enquanto isso, o trabalho com os leões trazia preocupações. Dois animais tinham sido contratados (ao custo de 150 dólares por dia, incluindo o treinador): um deles era manso, mas o outro era uma criatura feroz. Em pelo menos uma cena que aparece no filme, o medo em seu rosto não era fingimento, como Chaplin admitiria sem pudor, anos depois. Apesar do risco, Chaplin voltava à jaula dia após dia. Quando a sequência foi completada, ele tinha feito mais de duzentas tomadas com os leões.

Um dos inconvenientes de se trabalhar com os leões era que a unidade tinha de se adequar aos seus horários de refeição, e os leões preferiam comer por volta das três horas da tarde. Como resultado da tensão nervosa, Chaplin estava sofrendo de indigestão, e o médico prescreveu sais de Epson a serem tomados em pequenas doses, em intervalos regulares, durante dois ou três dias. Crocker se lembrava de como ele andava pelo aposento, nas reuniões de discussão da história, intercalando o discurso com arrotos, cada um deles seguido de um suspiro aliviado de "Ah! Assim está melhor!". Crocker se lembrava de um exemplo típico: "Agora, o que eu quero nessa história não é só amor e romance, mas mágica. Tem de ter magia. O público precisa ficar escravizado — [arroto] —, Ah! Assim está melhor!"

Com exceção dessa irritação menor, tudo parecia estar indo bem no momento. Então, em 28 de setembro, eclodiu um incêndio que se espalhou por todo o estúdio. Antes que o fogo pudesse ser controlado, o *set* tinha sido completamente destruído; acessórios e equipamentos foram danificados pelo fogo e pela água; milhares de painéis de vidro no teto e paredes foram quebrados; o equipamento elétrico estava danificado. Os fotógrafos de cena capturaram algumas imagens de Chaplin, ainda caracterizado, olhando estarrecido para o incêndio. Essas fotografias são algumas das imagens mais pungentes do Vagabundo. O habilidoso Totheroh gravou 76,25 m de filme da catástrofe e de seu estupefato chefe. Foi apenas uma compensação ligeira o fato de que essa peça de filme improvisado pudesse ser explorada como material pré-publicitário para *O circo*.

O estúdio rapidamente voltou a operar de forma parcial e, em somente dez

dias úteis, entre 3 e 14 de outubro, Chaplin tinha completado uma sequência comprida e complicada no cenário do café. Por razões que só ele sabe, ele acabaria não usando a sequência no filme, embora fosse um esquete cômico impecavelmente construído e que se sustentava sozinho: Carlitos, ofendido por ter sido negligenciado, acompanha relutantemente Rex e Merna ao café. Em uma mesa vizinha estão dois lutadores premiados, irmãos gêmeos. (Ambos os "gêmeos" foram interpretados pelo mesmo ator, "Doc" Stone: Totheroh e seu colega operaram a mágica por meio da dupla exposição). Um deles se diverte muito insultando e perturbando Carlitos. Isso lhe dá a ideia de lutar para conseguir reaver a admiração de Merna. Ele chama o lutador de lado, e lhe paga cinco pratas para fingir que levou uma surra dele em uma briga. O truque dá resultado, e Rex e Merna começam a encarar Carlitos com outros olhos, até que o irmão gêmeo do lutador, que tinha saído mais cedo do restaurante, volta e toma o lugar do irmão. Carlitos o ataca, esperando repetir a performance anterior, mas fica espantado quando o lutador começa a revidar. Uma série de acidentes felizes salva o dia, e Rex nocauteia o oponente de Carlitos. Quando o grupo sai do restaurante, Carlitos deixa Rex e Merna por um instante para recuperar os cinco dólares do bolso do adversário, que ele acha que traiu o acordo que eles tinham.

No começo de novembro, Chaplin filmou uma sequência divertida para servir de condutor às cenas do café. Ela foi rodada no Sunset Boulevard, que ainda tinha um agradável aspecto de campo. Carlitos está orgulhosamente passeando com Merna, apesar das humilhantes arremetidas de um cachorro em seus calcanhares. Além dessa humilhação, eles encontram Rex, que se junta a eles na caminhada. Merna fica tocada pelo cavalheirismo de Rex, que pega a bolsa que uma senhora tinha deixado cair. Carlitos fica determinado a se mostrar também um cavalheiro, mas infelizmente a donzela que lhe cabe é uma mulher atlética, carregada com inadequados embrulhos de peixe. Carlitos tenta pegar um único peixe que ela deixou cair, mas seus esforços resultam em uma avalanche escamosa infindável, enquanto ela luta desesperadamente para tentar reembalá-los. A senhora vai ficando cada vez mais brava e Carlitos cada vez mais inútil, até que ele se desculpa com um embaraçado encolher de ombros.

No final de novembro, enquanto Chaplin ensaiava uma nova performance de patins, Lita deixou a casa em Cove Way, levando consigo as duas crianças. A vida não tinha sido mais fácil para a indesejada jovem esposa do que para o seu desesperado marido. Ela ficava intelectualmente intimidada quando Chaplin divertia convidados do quilate de Albert Einstein. "É claro que eu não tinha nada com que contribuir. Quando relembro esses dias com Charlie, percebo como eu devia ser simplória".[8] Ela fica enciumada e com receio das mulheres mais sofisticadas e inteligentes que — ela sentia — exerciam uma atração maior nele do que ela jamais poderia exercer. Chaplin não fazia nenhum esforço para esconder dela suas infidelidades. Ela deve ter compreendido, entretanto, que o

único rival com o qual nunca poderia competir era o trabalho de Chaplin.

Chaplin também sabia que era esse o seu ponto mais vulnerável. Ele se lembrava das aventuras envolvidas ao dar sumiço no filme *O garoto*, apenas cinco anos atrás. Logo que os advogados de Lita começaram a se reunir (o tio dela que era advogado, Edwin MacMurray, tinha se mudado de San Francisco para Los Angeles para poder estar perto da sobrinha), Chaplin tomou a atitude de proteger *O circo* para o caso de haver confusão. Em 3 de dezembro, foi feito o inventário do filme já rodado: nove rolos de positivos não editados e treze rolos de cenas essenciais ainda não editadas foram cuidadosamente embalados em duas caixas, prontas para serem colocadas em segurança. No domingo, 5 de dezembro, foi anunciado que as operações do estúdio estavam temporariamente suspensas. A equipe do estúdio foi reduzida ao mínimo. Todos os atores foram dispensados, com exceção de Merna Kennedy, Henry Bergman, Harry Crocker e Allan Garcia. Como se isso não fosse o bastante, o governo americano escolheu exatamente esse momento para decidir que o imposto de renda de Chaplin do ano anterior tinha uma diferença não quitada de 1.113.000,00 dólares.

Foi nessa época que Robert Florey, um francês que idolatrava Chaplin, que depois viria a se tornar ele mesmo um diretor, e também seria assistente de Chaplin em *Monsieur Verdoux*, escreveu uma pequena e pungente biografia de seu herói:

> Geralmente, quando vou à noite até o Henry's (o restaurante de atores em Hollywood, dirigido pelo excelente Henry Bergman, a quem eu vi em todos os filmes de Chaplin), por volta das onze horas, o encontro andando sozinho, ou às vezes, na companhia de seu devotado assistente Crocker. O famoso Charlie — o grande Charles Spencer Chaplin —, irreconhecível embaixo de um chapéu enorme e disforme. Para se proteger das brumas da noite — a noite pode ser perigosa na Califórnia —, ele se enrolou em um grande casaco cinza. Suas calças, muito largas — de acordo com a moda atual —, escondem os pés pequenos, calçados com botas com a parte superior de tecido bege. Então, era uma noite de dezembro último, eu estava vindo do Egyptian (do Grauman), vencendo a passos largos a pequena distância entre o teatro e nosso restaurante favorito, quando reconheci, poucos passos adiante de mim, a silhueta familiar de Charlie. Instintivamente, atrasei meus passos, e não posso expressar a melancolia que se abateu sobre mim ao reconhecer a total solidão do homem mais famoso do mundo. Ele andava vagarosamente, perto das janelas escuras das lojas; a nevoa era densa, e Charlie, com as mãos nos bolsos do seu raglã, fazia um movimento ligeiro e regular com os cotovelos.

Seus passos não faziam ruído; colarinho estava virado para cima, e ele estava tão pequenino dentro do enorme casaco que poderia ser tomado por uma criança que tinha vestido as roupas do pai. Esse homem, cujas obras de arte cinematográficas tinham sido mostradas nessa mesma noite nas telas de todo o mundo, esse homem que naquela mesma noite tinha feito pessoas de todos os continentes rirem, estava ali, à minha frente, andando na neblina. Havia uma tristeza infinita no espetáculo de Charlie sozinho na noite. Um homem que todos os salões mais espertos do mundo brigavam para manter, estava ali, andando calmamente sozinho nas sombras, as mãos nos bolsos e a aba do seu chapéu puxada sobre os olhos. É verdade que a vida dos artistas em Hollywood, especialmente à noite, quando o dia de trabalho terminou, não pode ser comparada à existência em Paris ou Londres; mas ver Charlie Chaplin sozinho no bulevar, como algum pequeno figurante sem trabalho ou sem lugar para viver, apertou meu coração.

Na esquina da Cherokee Street, um importante evento aconteceu — importante para Charlie, pelo menos... Ele encontrou um cachorro. Um vira-lata gordo, comum, que estava sentado esperando sabe-se lá o quê. E Charlie estancou de repente. Ele tinha encontrado alguém com quem conversar. E começou a perguntar ao cão, que provavelmente reconheceu nele um compadre, porque lhe ofereceu a pata. Eu não podia ouvir as palavras de Charlie, mas quando o alcancei ele me disse: "Você está indo ao Henry's? Vamos juntos!". Dois minutos depois, chegávamos ao café restaurante. Mas, em vez de entrar pela porta da frente no Hollywood Boulevard, ele foi pela porta da cozinha, pois Charlie tinha um convidado com ele — o cachorro gordo, que o havia seguido. Charlie pediu um rico jantar para seu amigo ao cozinheiro filipino, e o cachorro, mais uma vez, ofereceu a pata para ser afagada. Saímos da cozinha, e enquanto estávamos indo para o restaurante, Charlie disse: "Aquele cachorro me conhece. Ele geralmente espera na esquina da Cherokee, e hoje à noite eu percebi que ele não tinha comido... Então, você vê, eu não podia fazer outra coisa além de convidá-lo!". E aquele pequeno homem doce, de grande coração, falou de outros assuntos.[9]

Em 19 de janeiro de 1927, um dia depois de Chaplin ter partido para Nova York, os advogados de Lita entraram com o pedido de divórcio. Era um documento invulgar. Em primeiro lugar, porque Chaplin foi arrolado como réu junto com seu estúdio, sua empresa, Kono, Reeves, o National Bank of Los

Angeles, o Bank of Italy e vários outros bancos e empresas. O documento também não tinha precedentes entre os processos de divórcio em relação a sua extensão. Normalmente, tais processos têm 3 ou 4 páginas. Esse tinha 42 páginas. Na maior parte, era aquela tagarelice de quem disse e quem não disse, uma miserável reprise dos insultos e recriminações de um casamento do qual o arrependimento foi rápido. Então, havia uma insinuação de infidelidade com "certa atriz de cinema famosa". O maior trunfo dos advogados, no entanto, era a demonstração que faziam de que o que se faz na privacidade obscura do quarto assume um aspecto lúgubre e chocante à luz da imprensa e dos holofotes do tribunal. Ademais, eles tinham descoberto um trecho obscuro do Código Civil da Califórnia — uma certa seção 288ª — que extravagantemente proibia o sexo oral. O estilo do processo deixava clara a sua intenção dúbia. Arrolar os parceiros de negócios de Chaplin e os interesses indicava que a intenção dos advogados era assegurar tanto quanto fosse possível desse material como válido. O detalhe vil do resto do material tinha a intenção, simplesmente, de destruir a reputação dele aos olhos do público. Os escândalos de Roscoe Arbuckle e William Desmond Taylor ainda estavam frescos na memória do público.[10] Arbuckle tinha sido inocentado do assassinato de Virginia Rappe, mas as associações dos tribunais foram suficientes para arruiná-lo e pôr fim à carreira dele. Os advogados deviam estar confiantes que tantas insinuações iam assegurar a ruína de Chaplin.

O documento era aviltante e humilhante para todos os envolvidos. A dor que deve ter causado a um homem que valorizava tanto sua privacidade e dignidade pública dificilmente pode ser imaginada. Chaplin foi visto em um estado de colapso nervoso em Nova York, onde estava com seu advogado, Nathan Burkan. Enquanto isso, cópias pirateadas do processo de divórcio se tornavam *best-sellers* nas áreas mais sombrias do mercado editorial: a brochura tinha o título *The Complaint of Lita* [O Processo de Lita]. Os repórteres eram insaciáveis e o "caso Chaplin" se tornou a principal história do dia.

A previsão de Chaplin ao colocar *O circo* em segurança foi rapidamente justificada. Os advogados de Lita pediram e conseguiram o remédio excepcional de uma ordem de restrição temporária, não só contra todos os bens comuns do casal, mas também contra os bens pessoais dele, que ficariam em litígio. Em 12 de janeiro, os depositários legais puseram o estúdio sob vigilância policial: os responsáveis pela operação foram um procurador, W. I. Gilbert, e um corretor imobiliário, Herman Spitzel. Alfred Reeves, convenientemente, tinha saído e levado com ele as chaves do estúdio. Porém, em 18 de janeiro, sem nenhum objetivo evidente, os depositários abriram o cofre. Chaplin falou vagamente sobre continuar a trabalhar no filme em Nova York, mas até mesmo ele deve ter tido seus receios de que o filme não fosse terminado.

Quase tão degradante quanto o processo de divórcio foi a contenda acerca do dinheiro, que agora tinha começado.

1927 – A visão de um cartunista sobre o divórcio de Chaplin

O tribunal garantiu a Lita a permanência temporária na casa e uma pensão alimentícia de 3 mil dólares por mês. A casa lhe trouxe pouca alegria: os criados tinham ido embora; o custo de manutenção era enorme e, desde que as autoridades fiscais tinham penhorado os bens financeiros de Chaplin, a pensão alimentícia temporária não estava entrando.

Os advogados californianos de Chaplin, com um parco senso de relações públicas, tinham proposto um acordo permanente de 25 dólares por semana para Lita e as crianças. O tio Eddie fez propaganda nacional disso: uma liga de direitos femininos iniciou um fundo para o leite dos bebês Chaplins antes que os advogados de Chaplin concordassem com a pensão alimentícia que já tinha sido decretada.

As recordações de Robert Florey contam:

> De repente... Charlie desapareceu... Do dia para a noite, a casa de Charlie estava vazia.
> Outro dia, quando eu estava trabalhando com Douglas na sala de desenho de sua casa em Beverly Hills, fiquei surpreso ao ver o intérprete de Zorro parar subitamente diante de uma janela, olhando fixamente para algo que eu não podia ver de onde estava. Não interrompi sua meditação, achando que ele estava trabalhando em alguma ideia para seu novo filme... Mas, depois de alguns instantes de silêncio, Douglas exclamou:
> "Veja a casa com as janelas escuras!".
> Eu, por minha vez, olhei e vi o triste espetáculo da casa de Charlie, a duzentas jardas de distância, em meio à névoa das primeiras luzes de um dezembro californiano; Charlie tinha ido embora há dois meses e tudo o que restara eram 38 grandes olhos negros. A casa estava deserta, nenhuma luz, nenhuma cortina nas janelas; 38 olhos cegos que choravam pela existência sentimental e lamentável do maior dos comediantes do cinema... E Douglas acrescentou: "Como aquela casa reflete bem a existência do grande Chaplin".
> A casa, com as 38 janelas cegas, era realmente melancólica, cercada por pinheiros e ciprestes.[11]

Contrariamente à expectativa dos advogados de Lita, o processo não arruinou Chaplin, embora qualquer outro homem nos Estados Unidos, provavelmente, o fosse. Nem os advogados nem ninguém poderia imaginar como era profundo o amor que o público tinha por Chaplin; ou que ele sobreviveria a tais ataques maliciosos. Alguns clubes de direitos das mulheres suscitaram um boicote aos filmes de Chaplin e, em algumas cidades e estados do interior, elas conseguiram. As notícias sobre esses boicotes produziram uma forte reação contrária — o que animou muito Chaplin —, na forma de um protesto assinado por intelectuais franceses, incluindo Louis Aragon, René Clair, Germaine Dulac e Man Ray (francês por adoção). Quando Chaplin começou a emergir da reclusão, a sociedade da costa leste, como se fizesse uma demonstração, o agradou e o divertiu. Ele foi convidado para a Old Timers' Night, do New York Newspaper Club, e Chaplin os deliciou ao apresentar uma mímica sobre um toureiro desafortunado. Não era nenhum esforço conquistar desse modo uma parte influente da mídia da costa leste.

Dentre as incontáveis cartas de encorajamento e apoio que ele recebeu de amigos e colaboradores, uma das mais tocantes era de uma mulher anônima e sincera, que tinha trabalhado com ele por um dia, em uma cena de acrobacia com peixes, pouco antes do fechamento do estúdio:

> Tudo o que eu posso dizer é que você é maravilhoso e: não deixe que eles machuquem seu coração.

A missivista não revela seu nome nem na carta, assinando simplesmente: "Sua mulher dos peixes".

Sydney estava na Califórnia e de olho no estúdio; como sempre cuidadoso com dinheiro, ele estava preocupado em ver que ainda havia "muitas pessoas zanzando pelo estúdio — como os homens da publicidade etc., e estava pensando se você quer manter essa grande despesa, pois suas ações futuras estão muito incertas". A carta dele a Chaplin é repleta de preocupação e ansiedade fraternais:

> Querido Charlie:
> Não é porque não lhe escrevo que não sinto compaixão — você está frequentemente em meus pensamentos. Odeio imaginar o que você deve ter sentido quando estava sozinho no trem e estouraram as notícias. Para mim, foi como uma granada. Não acredito que ela possa ser tão vingativa a ponto de realmente tentar arruiná-lo. Ela está cortando a própria garganta. Acabei de saber do resultado da última reunião que Wright [Lorde Wright, advogado de Chaplin] teve com os advogados dela — certamente, eu não lhe pagaria 1 milhão de dólares por aquele acordo antes que o processo do governo esteja fora do caminho. Certamente, para piorar o pior cenário, o governo ficaria com tanto que não sobraria nada para ela, de qualquer modo. Ela terá dificuldades em receber, especialmente se você for para a Inglaterra para seu próximo trabalho. Quanto mais penso na Inglaterra mais acredito que será o melhor.
> Para mim, parece que alguém tem um rancor pessoal contra você — ouvi de várias pessoas que tem havido falatórios consideráveis sobre as suas tendências socialistas — e este é um governo capitalista, o que não ajuda as circunstâncias. Odeio falar em tristeza, mas me parece que devemos estar preparados para ir para o outro lado se as coisas não se moldarem às nossas expectativas[...][12]

Pensar na Inglaterra, pateticamente, suscitava antigas lembranças:

> Não quero ser muito desesperançado, Charlie, mas lembre-se de que a vida é mais que grande riqueza — conquanto você saiba que está confortavelmente estabelecido para o futuro e sua saúde esteja boa, ajudaria a manter uma atitude filosófica a respeito de

> seus problemas. Quando fico preocupado, eu mesmo sempre penso na grande alegria, felicidade e sentimento de júbilo que tive quando assinei na linha pontilhada do contrato com Fred Karno — imagine, a grande soma de três libras por semana — tanto que corri a Kennington Road só para lhe contar as alegres novidades. Então, afinal de contas, parece que a felicidade é uma questão de comparação e de dependência dos nossos próprios pontos de vista e modo de pensar. Então, anime-se, meu velho! Isso será um coisa interessante de se ler em sua autobiografia.[13]

Nesse ponto Sydney se enganou. Quase quarenta anos depois, quando Chaplin finalmente escreveu suas memórias, a lembrança desses tempos desoladores ainda era muito dolorosa para ser mencionada senão de passagem: "Por dois anos, nós fomos casados e tentamos fazer dar certo, mas não havia esperança e tudo acabou com uma grande dose de amargura".

Em 2 de junho, os advogados de Chaplin entraram com uma resposta à queixa. No geral, era simplesmente uma negação das acusações. Admitiu-se que o réu não tinha visitado a querelante na ocasião em que ela esteve de férias em Coronado, Califórnia, mas que a "queixosa sabia bem que, naquela época, o réu tinha entre duzentas e trezentas pessoas trabalhando, por isso seria impossível para o acusado réu deixar seu trabalho e ir para Coronado".

Uma acusação evocava um sentimento de empatia por Lita:

> 3 (h) que, em várias ocasiões durante o ano passado, o réu disse à querelante: "Vá embora para algum lugar por algum tempo; eu não posso trabalhar ou criar enquanto você está aqui. Você está arruinando a minha carreira". Que em tal ocasião a querelante respondeu ao acusado: "Porque, Charlie, eu não entendo como interfiro no seu trabalho. Eu nunca o vejo nem o perturbo". E ele respondeu, em tom desesperado: "Não é isso. É só pelo fato de você estar aí, e eu devo supostamente dedicar a atenção normal ao lar e à família. Isso me incomoda e me irrita, e eu não consigo trabalhar".[14]

A resposta negava especificamente essa acusação, mas acrescentava, significativamente, com relação a isso:

> Este réu alega que, durante a dita ocasião, a querelante sabia bem que o réu estava ocupado com seu trabalho, e que, todas as vezes, ela conhecia a natureza das exigências e dos pedidos feitos ao acusado, da necessidade de devotar atenção integral ao seu

trabalho; que a querelante estava ciente de que, a fim de produzir com sucesso um bom filme, era necessário e importante que ele dedicasse atenção integral à produção do seu filme.[15]

Uma semana depois que a resposta foi enviada, as sentinelas foram removidas do estúdio e os depositários foram embora. Em agosto, os advogados de Lita decidiram precipitar os acontecimentos, anunciando que estavam prontos para citar os nomes de "cinco mulheres proeminentes do cinema", além daquela "certa atriz de cinema famosa" (i.e., Marion Davies), das quais Chaplin tinha sido íntimo. Mais tarde, Lita revelou que esses nomes eram: Merna Kennedy, Edna Purviance, Claire Windsor, Pola Negri e Peggy Hopkins Joyce. Certamente, eles contavam que Chaplin não era homem de permitir que a carreira de outras pessoas fosse arruinada, como certamente seria, por conta do clima predominante. Para ter certeza disso, no entanto, a própria Lita foi ver Marion Davies e lhe disse que ela estava no topo da lista. Marion, receosa em como o incidente poderia afetar Hearst, expressou seu terror a Chaplin. Os advogados de Chaplin fizeram um acordo financeiro e o caso foi resolvido com uma anticlimática e breve audiência no tribunal, em 22 de agosto de 1927. O juiz rejeitou ouvir todo o desconcertante material do processo. Lita retirou as acusações e pediu um mandado temporário para a acusação de crueldade. O entendimento do juiz Guerin foi favorável a Lita, "com base na extrema crueldade do acusado". Ela foi recompensada com 625 mil dólares e um fundo fiduciário de 100 mil dólares para cada criança. A Chaplin foi garantido o direito de ver os filhos. Foi o maior acordo de divórcio na história legal da América até aquele momento, e os custos legais de Chaplin chegaram a quase 1 milhão de dólares.

Lita veria uma parte generosa do seu acordo indo para os advogados, e o caso que eles criaram para ela, no fim, ricochetearia perniciosamente em sua própria reputação. Seu último gesto não muito esportivo de manchar o nome de cinco mulheres não ajudou. A popularidade de Chaplin, pelo contrário, parecia quase não ter sido afetada. Um dos muitos editoriais dos jornais diários, parecidos entre si, declarava:

CHARLIE É UM HERÓI DE VERDADE

Charlie Chaplin, que tem divertido milhões de pessoas nas telas de cinemas, nunca foi tão satisfatório quanto na ocasião em que desistiu da chance de divertir os caçadores de emoção, recusando-se a brigar no processo de divórcio de sua "esposa-criança". Charlie é assaltado em quase 1 milhão de dólares, consequentemente, privando seu público de outra oportunidade de determinar se o local onde um astro de cinema vive é um lar ou

uma boate.

Houve suficientes histórias tenebrosas por enquanto[...] Se Charlie foi influenciado pelo bom gosto ou pelo bom senso não é questão que esteja em discussão. Sua popularidade, que é seu capital, poderia ter sido seriamente prejudicada se Lita tivesse tido a chance de "contar tudo" no banco das testemunhas. As "atrizes não nomeadas", cujos nomes Lita queria citar também, foram deixadas na obscuridade das telas de cinema de acordo com a publicidade da página impressa. Preferimos vê-las no cinema mostrando grandes emoções, através da ondulação frenética de seu diafragma, a colocá-las no banco de testemunhas para "negar a alegação" com lágrimas reais.

Também é uma coincidência que Fatty Arbuckle, tentando um retorno depois de um escândalo ocorrido anos atrás, tenha tido negada uma audiência em Washington, que ele certamente não teria, mesmo nesta data tardia. Já houve suficiente lavagem de roupa suja cinematográfica em público para causar um efeito desanimador em mais de uma reputação, que perderam sua aptidão para merecimento.

Qualquer que seja a razão, nosso voto a Charlie, por nos poupar de detalhes minuciosos de sua vida, de sua liberdade e da busca pela felicidade com a mulherzinha.

O grande comediante Will Rogers foi mais sucinto, como de hábito:

> Nessa me pegaram. Saí de Hollywood para evitar ser citado no julgamento de Chaplin e eles não citaram ninguém. Nem um único nome foi mencionado com exceção do banco de Charlie. Charlie não é o que se poderia chamar de um marido devotado, mas certamente é um homem com quem é digno se casar.

O circo estava quase terminado à época da suspensão, e o material filmado nas últimas semanas depois da volta ao trabalho era quase que inteiramente para completar o que já tinha sido feito. Mais cenas foram feitas no picadeiro, requerendo a volta dos figurantes — cerca de 250 dessa vez — para dois dias de trabalho. Mas o destino ainda não tinha acabado sua ação com *O circo*. Meses antes, uma locação havia sido escolhida (uma acanhada loja térrea na esquina da Lankershim com a Hill, em Sawtelle) para a cena em que Carlitos é filmado ao lado da tenda do circo, logo após a "corrida pela vida" na corda bamba. Um dia, no começo de outubro, a equipe foi colocada a bordo de sete carros e partiu para a locação para filmar as cenas. Infelizmente, Sawtelle era um subúrbio que

crescia rapidamente. Nos longos meses depois de o local ter sido selecionado, o prédio da loja foi substituído por um novo hotel todo enfeitado. Uma testemunha da reação de Chaplin observou:[16] "Uma multidão de curiosos surge ao lado do grande carro azul e Charlie fica um tanto embaraçado. A atmosfera do Vagabundo se dissipa quando uma suave voz inglesa protesta: 'Você vê, é esse tipo de coisa que causa os atrasos'". A cena da esquina da Lankershim com a Hill, com seu empório, então, teve de ser fielmente reconstruída no terreno do estúdio.

No começo de outubro, Chaplin e Crocker estavam vasculhando Glendale em busca de uma locação melancólica e apropriadamente deserta para as cenas finais do filme. O mesmo repórter descreveu a cena na madrugada de 10 de outubro de 1927:

> Homens suando correm pelo estúdio de Chaplin. Carpinteiros, pintores, eletricistas, técnicos, operários. Charlie não pode ser detido. Uma caravana de vagões de circo é engatada à traseira de enormes caminhões. Eles vão para Cahuenga Pass. Um estirão até Glendale. A locação é inundada de luz. Ela vem de todas as direções. O carro do dínamo zune. Para que os homens possam trabalhar durante a noite.
>
> O dia nasce. A manhã é fria. Estalos ecoam em uma dúzia de fogueiras. É uma exuberância californiana incomum. Os carros começam a chegar. O rugir dos escapamentos assinala sua chegada. Há um estrondo muito alto. A grande limusine azul para. *O circo* precisa ser terminado. Todos chegaram na hora. As câmeras estão prontas. Agora o sol está emperrando as coisas. Por que ele não se apressa e sai logo sobre as montanhas? O que o Vagabundo quer são sombras compridas.
>
> Seis em ponto e metade da manhã foi desperdiçada. A beirada do picadeiro está muito escura. Não parece natural. O Vagabundo se recusa a trabalhar artificialmente. Os homens começam a suar de novo. Trinta minutos depois, a voz suave fala: "Está bem! Está bem! Vamos rodar!". As manivelas das câmeras giram. Os vagões de circo atravessam uma grande faixa de espaço aberto. Há uma bela cerração ao fundo. Os cavalos e as rodas dos vagões causam nuvens de poeira. A imagem é linda. Se fosse uma pintura, ninguém acreditaria que um pintor pudesse tê-la feito.
>
> As câmeras chegam mais perto do picadeiro. Cuidadosamente, os operadores medem a distância. Das lentes até o Vagabundo. Ele está sozinho no centro do picadeiro.
>
> Ele ensaia. A câmera é acionada. Dezoito pés. O negócio é feito novamente. E de novo! E de novo! Cinquenta pessoas estão

> observando. Todas elas são membros da companhia. Há poucos olhos que não estão úmidos. A maioria deles conhece a história. Eles sabem o significado daquela "tomada" final.
> "Como foi?". Vem a pergunta do Vagabundo. Cinquenta cabeças acenam positivamente. "Então, vamos fazer de novo; só mais uma vez", fala o homem com as calças largas, chapéu-coco, o casaco que não serve e os sapatos. O sol está ficando alto. As sombras espichadas ficam cada vez menores. "Encerrem por hoje", diz o Vagabundo, "Estaremos aqui de novo amanhã, às quatro".[17]

Às três horas da manhã seguinte, Chaplin estava vendo os copiões do dia.

> O pequeno homem sentado na grande cadeira de couro preto não era mais o Vagabundo. Mas estava olhando para ele na tela. Charlie Chaplin estava fazendo um julgamento. "Ele deve fazer muito melhor". "Não parece certo". "O chapéu-coco está muito em cima dos olhos". "Eles queimaram o rosto dele com aqueles refletores prateados". Um crítico severo, esse Chaplin. O Vagabundo não o agrada. O negócio deve ser refeito. Um salto da cadeira de couro. Velocidade, poeira, locação.[18]

Então, aconteceu o último dos infortúnios que perseguiam insistentemente *O circo*. Durante a noite, os vagões desapareceram. O xerife pôs os delegados para trabalhar, mas não houve filmagem naquele dia; só o que a companhia podia fazer era ensaiar as cenas que seriam refilmadas, até que os vagões fossem recuperados. E foram, à noite. Eles tinham sido levados por estudantes que planejavam queimá-los em uma fogueira. Uma classe inteira de calouros foi presa, mas Chaplin não quis processá-los. Tudo para evitar mais atrasos. As refilmagens foram feitas em 14 de outubro.

Mesmo aqueles que trabalhavam com Chaplin há anos eram frequentemente iludidos por suas constantes refilmagens. Ele podia censurar Totheroh se ouvisse a manivela da câmera funcionar algumas voltas depois de ter dito "corta", mas ele mesmo usaria centenas de metros refilmando alguma cena aparentemente insignificante. Seus colegas, às vezes, sugeriam que, se ele estivesse empacado, sem ideia do que fazer a seguir, simplesmente continuaria refilmando a última parte só para esconder a indecisão. Mas isso não explica as refilmagens de uma cena como essa, feita no fim de uma sessão de filmagem, quando o tempo e a luz já estavam pressionando. A resposta precisa ser buscada em outro lugar. Charlie Chaplin tinha uma compulsão em buscar a perfeição e, igualmente, uma convicção de que ele nunca poderia alcançá-la. Apenas continuava tentando.

Tanto já tinha sido editado do filme, enquanto eles filmavam, que a edição

final e a colocação dos títulos mal levou quinze dias. Em 28 de outubro, uma versão não finalizada foi exibida no Alexandra Theatre, em Glendale. (A plateia deve ter se deliciado ao ver, de relance, o tribunal de Glendale usado para a cena do casamento de Rex e Merna). O filme foi bem recebido, mas as reações sugeriram alguns cortes e refilmagens. Durante quatro dias, Chaplin e Crocker voltaram à corda bamba para refilmagens. Os *close-ups* apresentaram algumas dificuldades para serem coordenados com as tomadas feitas quase dois anos antes. A angústia do divórcio tinha deixado sua marca nos filmes de Chaplin. No auge dos problemas com Lita, seu cabelo ficou branco do dia para a noite: Henry Bergman se lembrava do choque quando o "novo" Charlie de cabelos brancos chegou ao estúdio de manhã. Quando ele começou o filme seu cabelo, naturalmente negro, tinha alguns fios grisalhos. Agora, os cabelos tiveram de ser tingidos.

A versão revisada foi exibida no Bard & West Adams Theatre, na West Adams and Crenshaw, e a Srta. Steele se lembrava de que os registros diários do estúdio falavam que "foi mais que bom". Chaplin podia finalmente relaxar. Ele foi a uma pescaria com Harry Crocker.

Nos anos 1920, até mesmo em uma pequena organização independente como a de Chaplin, todo o trabalho de lançamento e exploração dos filmes era feito dentro do estúdio. Ainda não havia laboratórios independentes nem empresas de publicidade que pudessem fazer o trabalho. Então, o período entre a conclusão e o lançamento de um filme era um dos mais ocupados da equipe. O operador de câmera abaixo de Totheroh na hierarquia tinha de cortar dois negativos, rodados em duas câmeras, para o lançamento doméstico e o lançamento na Europa. O laboratório, então, tinha de fazer as cópias de lançamento — foram necessárias quinze cópias para o lançamento de *O circo*. O departamento de imprensa tinha de preparar brochuras publicitárias, programas e *releases*, e supervisionar a distribuição dos cartazes dos filmes. Enquanto isso, os últimos cenários eram desmontados e liberados, as roupas, acessórios cênicos e equipamento elétrico eram cuidadosamente renovados, e o estúdio ficava pronto para a próxima produção.

Chaplin tinha declarado mais de uma vez seus pontos de vista sobre a importância do acompanhamento musical nos filmes. As exibições de *O circo* tinham sido acompanhadas de músicas já existentes, escolhidas para esse fim pelos arranjadores musicais dos cinemas. Entretanto, para as exibições da estreia, Arthur Key foi contratado para compor uma trilha especial: Chaplin trabalhou muito próximo de Key nas etapas finais.

A estreia mundial foi em 6 de janeiro de 1928, no Strand Theatre, em Nova York: talvez Chaplin sentisse que devia àquela cidade por causa do amparo que ela lhe deu durante as atribulações do ano anterior. A estreia em Los Angeles aconteceu três semanas mais tarde, em 27 de janeiro, no Grauman's Chinese. Sid

Grauman proporcionou uma vitrine espetacular ao filme do amigo. Os clientes eram saudados no átrio do teatro por gaiolas de animais e barracas de parques de diversões, incluindo *Alice,* de Dallas, a moça de 228 Kg, Major Mite — 64 centímetros de altura e 9,5 Kg — e Lady Ruth, com 81 centímetros de altura e 24 kg. No palco, foi feito um prólogo ao vivo com Poodles Hannaford, o Ás dos Palhaços Equestres e sua trupe, Pallenberg e seus Ursos Dançarinos em suas bicicletas, um domador de leões, e os cães adestrados de Samaroff e Sona.

Chaplin não tinha motivo para ficar desgostoso com a imprensa: as críticas não foram menos entusiásticas que as de *Em busca do ouro*. Alguns críticos, na verdade, receberam bem a fita, como um filme em que o drama e o *pathos* não eclipsavam o elemento pastelão da comédia.

Na segunda cerimônia de entrega do Oscar, Chaplin recebeu um troféu especial, com a inscrição: "Para Charles Chaplin, por sua versatilidade e talento em escrever, atuar, dirigir e produzir *O circo*". Depois de menos de seis meses, o caso Lita parecia quase esquecido. Só o jornalista Alexander Woollcott tocou no assunto com ironia. Ele disse que o filme tinha atrasado:

> Porque tinha sofrido interrupções durante sua realização. Hoje, só me lembro vagamente das circunstâncias, mas acredito que, graças à falta de graça desajuizada do maquinário de nossa civilização, permitiram que alguém (uma esposa, penso eu, ou algo parecido), na verdade, aplicasse a lei sobre Chaplin, como se ele fosse uma pessoa comum e não o condutor do riso curativo como o mundo nunca tinha visto.[18]

A devoção indiscriminada de Woolcott a Chaplin era proverbial entre seus contemporâneos, e sua atitude romântica de colocar o artista acima da lei pode ter causado algum ceticismo. O pensamento, entretanto, era gentil.

Foi enquanto trabalhava em *O circo* que Chaplin embarcou, pela primeira e última vez, na aventura de produzir um filme de outro diretor. A razão mais provável para essa aventura foi lançar Edna — para quem ele, evidentemente, não via mais um lugar em seu próprio estúdio — em uma nova fase da carreira dela, como atriz dramática. Ele tinha ficado excessivamente entusiasmado com a produção quase sem recursos de Josef von Sternberg, *The Salvation Hunters*, e ainda mais entusiasmado com a estrela do filme, Georgia Hale. Agora, ele convidara von Sternberg para dirigir um filme com o título provisório de *Sea Gulls*. Quarenta anos depois, von Sternberg escreveu sobre isso em sua autobiografia, *Fun in a Chinese Laundry*:

> Foi uma honra, pois ele nunca havia feito tal distinção a outro diretor. Porém, isso resultou em uma experiência desagradável

para mim.

O filme se desenvolvia em torno de Edna Purviance, uma antiga estrela de Chaplin, com quem ele tinha feito *Casamento ou luxo*, entre outros filmes notáveis. Ela ainda era charmosa, embora não tivesse aparecido em filmes por alguns anos e tivesse se tornado incrivelmente tímida e incapaz de atuar, mesmo na cena mais simples, sem uma extrema dificuldade. Ciente disso, o Sr. Chaplin julgou que eu tinha habilidade suficiente para sobrepujar tais obstáculos, e no filme terminado ela realmente parece à vontade.

O título provisório do filme foi *The Sea-Gull* [*sic*] (sem relação com a tragédia de Anton Tchecov), era baseado na história de alguns pescadores da costa da Califórnia. Quando a filmagem terminou, eu o exibi uma única vez, em um teatro, com o título *A Woman of the Sea*, e acabou aí. O filme prontamente retornou aos cofres de estúdio de Chaplin e nunca mais foi visto. Passamos muitas horas juntos, antes, durante e depois da realização do filme, mas não discutimos esse meu trabalho nem uma única vez, nem eu lhe falei sobre o destino do filme. Ele descontou o custo dele como prejuízo de seu descomunal imposto de renda e eu o computei como experiência.

Embora tenha me causado muito dano à época, não fiquei desgostoso porque o Sr. Chaplin suprimiu meu trabalho. Sempre gostei dele, embora, por algumas poucas horas, sua ação arbitrária tenha prejudicado minha simpatia por ele.[19]

Chaplin nem sequer mencionou o filme em sua própria autobiografia, e daí em diante, a história de *Sea Gulls* foi envolvida em mistério e mito. Nem o filme ou qualquer parte do roteiro sobreviveram. No entanto, os registros diários de filmagem e a lista de títulos ainda guardados no arquivo de Chaplin nos permitem recriar algo de sua história.

Parece não ter fundamento a afirmação constantemente repetida de que a história do filme fosse de Chaplin. Os créditos mostram claramente: "escrito e dirigido por Josef von Sternberg". Era essencialmente um melodrama trivial sobre as duas filhas de um pescador: Edna fazia Joan, a irmã boa, e Eve Southern era Magdalen, a irmã má. Magdalen abandona Peter, seu noivo pescador, para fugir para a cidade grande com um escritor aventureiro. Anos depois, quando Joan e Peter estão casados e felizes, Magdalen volta para menosprezar os sentimentos de Peter e acabar com o casamento. Peter e Joan finalmente se reconciliam, e a malvada Magdalen recebe sua justa recompensa.

O trabalho no filme começou em janeiro de 1926, quase ao mesmo tempo em que *O circo*, e continuou ininterruptamente até o final das filmagens, em 2 de

junho. A edição foi concluída três semanas depois. A história de que Chaplin mandou fazer algumas refilmagens não se baseou dos registros de filmagem. Certamente, não pode ser verdadeira a frequente declaração de que Chaplin tenha, ele mesmo, filmado algum material do filme, pois, durante o período de produção, ele estava trabalhando em *O circo* todos os dias em tempo integral.

A produção — parte dela se passa em locações em Carmel e Monterey — pode bem ter sido repleta de dificuldades. Von Sternberg parece ter voltado frequentemente às cenas com que ele, aparentemente, não estava satisfeito. Quando o trabalho começou, o fotógrafo era Edward Gheller, que tinha filmado *Caçadores da salvação*, além de ter sido um dos 42 operadores de câmera que filmaram a corrida de carruagens em *Ben Hur* (1926). Edward Gheller, em 26 de abril, foi substituído pelo russo de 25 anos de idade, Paul Ivano (1901-84), que anteriormente tinha codirigido *Sete anos de azar* (1921), com Max Linder, e tinha atuado como diretor técnico em *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921). Ivano seria creditado como cinematógrafo, embora o grosso do filme tenha sido filmado por Gheller.

As declarações de Gheller a respeito das condições de Edna parecem ser confirmadas pelos registros diários de filmagem. Na maior parte do tempo, ele filmava com considerável economia, geralmente imprimindo a segunda ou terceira tomada da cena. Porém, as cenas que demandavam qualquer trabalho mais complicado de Edna, geralmente, parecem exigir nove, dez ou mais tomadas. Dizia-se que Sternberg tentou ajudá-la, colocando dois timbales no *set* para estabelecer o ritmo da sua atuação.

As especulações a respeito das razões de Chaplin para suprimir o filme têm incluído a noção — extremamente improvável, dado o tino comercial de Chaplin — de que ele estava com ciúmes porque von Sternberg teria dirigido Edna com tanto sucesso e, alternativamente, de que ele ficara angustiado com a qualidade da atuação de Edna. Reservadamente, o próprio Chaplin disse, mais tarde, que o filme simplesmente não era bom o suficiente para ser lançado. Von Sternberg era um homem de opiniões fortes, e o tom suave de seus protestos pode bem ser usado na dedução de seu conceito acerca dos defeitos do filme.

John Grierson alegou que tinha visto o filme e, como um jornalista experiente, fez do privilégio exclusivo uma boa história. Mas suas referências enganosas sobre a narrativa lançam alguma dúvida sobre o resto da evidência:

> A história era de Chaplin, humanista até certo ponto; com pescadores que labutam e suam, e vivem e amam como os proletários. Introspectivo como antes, Sternberg não podia vê-lo como Chaplin. Em vez disso, ele brincou com o simbolismo do mar[20] até que os pescadores e o os peixes fossem esquecidos. Teria sido algo tão bom em sua versão diferente da versão de

> Chaplin, mas ele continuou duvidando de si mesmo. Ele queria ser um sucesso, e aqui, de maneira óbvia e pessimista, estava a única maneira de não se sair bem. O filme não era nem de Chaplin nem de Sternberg. Era um caso estranhamente belo e vazio de padrões de redes, de mar e de cabelos voando ao vento — possivelmente, o mais belo que eu já vi. Quando um diretor morre, ele se torna um fotógrafo.

Uma das poucas pessoas que, sem dúvida, viram o filme foi Georgia Hale;[21] ela corroborou a versão de Chaplin de que o filme não era comercialmente viável. Era maravilhoso de se ver,[22] mas a narrativa era incompreensível. Ela também não sentiu que von Sternberg tinha superado totalmente os problemas do estado nervoso de Edna. O destino eventual de *Sea Gulls* (às vezes chamado *A Woman of the Sea*) será discutido no capítulo 14.

Capítulo 12:
Luzes da cidade

Mesmo antes da estreia de *O circo* em Los Angeles, Chaplin já estava trabalhando em um novo roteiro — sem dúvida, atiçado pelas demandas financeiras do divórcio e pelas autoridades do imposto de renda. Durante os dois anos em que *O circo* esteve em produção, o filme sonoro tinha estabelecido presença no cenário. Até hoje, era uma curiosidade desconhecida da história do cinema que Chaplin podia ter sido o primeiro a fazer a revolução, quase uma década antes. Em 9 de dezembro de 1918, quando Chaplin estava trabalhando em *Idílio campestre*, Eugène Augustin Lauste, o pioneiro da gravação do som em filmes, escreveu-lhe de Nova York:

> Ao Sr. Charlie Chaplin
> *California Studio*
> Estimado senhor,
> Acabei de retornar da Inglaterra e, em minha chegada, ouvi dizer que o senhor começou um estúdio próprio de cinema, pelo que fico muito feliz em parabenizá-lo como um artista maravilhoso que, com sua inteligência e criatividade, foi capaz de conquistar o mundo inteiro. Eu mesmo sou um admirador seu da época em que trabalhou com Fred Karno. Desde aquela época, o senhor progrediu rapidamente com enorme sucesso; então, me deixe tomar a liberdade de apresentar-lhe as minhas mais genuínas congratulações pelo grande feito que o senhor já alcançou na história da cinematografia. Eu mesmo, como inventor, trabalhei por muitos anos com o Sr. T. A. Edson em seu laboratório particular em Orange, NJ. Então, em 1894, criei, construí e exibi a primeira máquina de projeção de filmes, chamado [eidoloscópio] (*sic*); então, alego ter sido o primeiro a trazer essa grande invenção, que não foi a minha última. Entretanto, estou muito satisfeito em dizer que minha invenção lhe foi conveniente, e minha outra invenção, se o senhor estiver interessado, renderá uma enorme fortuna para o senhor...
> Referindo-me à minha invenção, por favor, conceda alguns segundos de sua atenção para que eu explique seu grande futuro. Como o senhor sabe, as máquinas atuais irão acabar em um período curto de tempo. Durante anos e anos, o público quis ver o realismo, o que significa as imagens faladas reais que até agora não foram conseguidas nem em termos práticos nem comerciais. Muitos inventores já têm tentado sincronizar o gramofone ou o

> fonógrafo com o cinematógrafo, o que foi um fracasso e sempre será. O único modo que isso pode ser feito satisfatoriamente é o meu princípio, no qual tenho trabalhado nos últimos 25 anos.
> Não quero que o senhor pense que vim lhe trazer uma invenção que é ilusória ou uma ideia sonhadora ainda não existente, mas a verdade. Então, antes de me engajar com um grupo que tenho em vista, gostaria de lhe dar a oportunidade de ter em suas mãos esta descoberta maravilhosa; acredito que o senhor irá se surpreender ao saber que tal máquina existe. O fato é que fiz várias demonstrações à imprensa em Londres, e também a cientistas peritos, cujas opiniões são muito satisfatórias, o que posso provar por meio dos relatórios originais.
> Em poucas palavras, explicarei o princípio de minha invenção que, depois de terminada, irá certamente revolucionar a indústria do cinematógrafo. A ideia, que já foi alcançada, é de fotografar as imagens e o som simultaneamente no mesmo filme e na mesma operação, e reproduzi-las sem qualquer contato com o filme, e sem o uso de um gramofone ou de um fonógrafo. Os sons são absolutamente claros, nenhum arranhão ou distorção na voz ou na música, e eu estou certo de que o senhor ficará muito surpreso ao ouvir.
> No entanto, se o senhor pensar ter interesse, informe o mais rápido possível, pois lhe enviarei mais detalhes sobre isso, e também cópias dos relatórios e documentos[...][1]

Não obstante o forte sotaque francês da carta de Monsieur Lauste, Chaplin ficou claramente intrigado com a ideia, e Sydney respondeu por ele: "A respeito de sua invenção, pareceu muito interessante ao Sr. Chaplin e ele ficaria feliz em receber mais detalhes a respeito, se o senhor for gentil para lhe enviar". Lauste parece não ter respondido à carta, e Chaplin estava por demais atribulado com suas produções atuais para dar seguimento ao assunto. As alegações de Lauste não eram exageradas: Merritt Crawford, uma autoridade nos trabalhos de Lauste no cinema sonoro, considera que as condições de guerra e a falta de capital atrasaram em uma década a era do cinema falado.

Então, a chance escorregou pelos dedos em 1918. Os irmãos Warner apresentaram seu primeiro programa do Vitafone, *Don Juan*, em 6 de agosto de 1926, apresentando John Barrymore e Mary Astor: era o 61º aniversário de Hannah Chaplin, e, então, Chaplin estava se encolhendo na jaula do leão. O longa-metragem do segundo show do Vitafone, no Natal de 1926, foi *The Better 'Ole*. Como o astro do filme era o próprio Sydney Chaplin, os irmãos Chaplin deviam estar agudamente cientes da nova técnica e de suas implicações. Um ano

depois, em 6 de outubro de 1927, o filme *O cantor de jazz* demonstrou a sincronização da voz, e em 8 de julho de 1928, quando Chaplin ainda estava nas etapas preparatórias de *Luzes da cidade*, os irmãos Warner mostraram o primeiro filme completamente falado: *Luzes de Nova York*.

A maior parte de Hollywood estava na defensiva. Como todos os outros, Chaplin estava bem ciente dos defeitos técnicos dos primeiros filmes sonoros e do uso prosaico e não artístico do novo meio nas etapas iniciais. Em 1931, ele ainda declarava: "Eu dou para os filmes falados no máximo três anos, isso é tudo". Ele ainda não acreditava nisso, mas sabia o quanto tinha a perder se fosse forçado a entrar no cinema falado. Chaplin tinha feito da mímica silenciosa uma linguagem universal. Ele tinha provado que os gestos, as expressões, as peculiaridades, os pensamentos e os sentimentos de seu pequeno Vagabundo fossem tão imediatamente reconhecíveis por japoneses, chineses, homens da tribo banto e pelos uzbeques quanto eram pelo público americano ou europeu. A fala, instantaneamente, roubaria dessa figura a sua universalidade. De qualquer modo, como ele falaria? Que tipo de voz e sotaque seria concebível como apropriado ao Vagabundo? Esse era um enigma que continuou a confundi-lo mesmo trinta anos depois de ter deixado seu personagem.

Chaplin não tinha dúvidas de que continuaria a fazer filmes mudos; mesmo assim, essa decisão o deixou em um estado de ansiedade — fato que sua equipe sabia muito bem — que permaneceria com ele durante sua nova produção. Ele e Harry Crocker começaram a trabalhar na história na cabana-escritório de Chaplin no estúdio. A primeira ideia dele era outra história de circo: um palhaço tinha perdido a visão em um acidente, mas era obrigado a esconder esse fato de sua pequena filha nervosa. O *pathos* e a comédia viriam dos esforços do palhaço em fingir que seus erros e tropeções eram feitos para divertir. Ele também pensava em ter dois homens ricos que conduziam a experiência de dar a um miserável infeliz uma noite de luxúria e prazer, e depois chutá-lo de volta ao aterro onde o tinham achado. Ele também pensava em outros rumos, como: "As pessoas gostariam de me ver com uma companhia?". Perguntou a Crocker. "Elas ririam de me ver — um personagem de quem o mundo todo ri — descobrir alguém menos educado, alguém para quem eu pudesse ser um patrão, alguém para quem eu pudesse ser uma grande pessoa? Posso ver muita graça nessa ideia".

Crocker comentou:

> De um germe de ideia, uma dúzia de histórias podia se desenvolver. Charlie não se preocupava de imediato com a ação concreta, a história ia crescendo meramente à medida que ele avançava. Se cinquenta pessoas diferentes lhe perguntassem sobre sua história, ele contaria cinquenta histórias diferentes. O

> sentimento subjacente era o mesmo, mas ele enfatizava uma sequência específica que, naquele momento, calhava de estar em evidência em sua mente como tema principal da história corrente. A partir daí, Chaplin e eu nos lançamos à escrita de *Luzes da cidade*, e isso traria para a tela outra faceta do talento de Chaplin. Nossa relação pessoal foi tão próxima durante a preparação de *Luzes da cidade* quanto na filmagem [como foi em *O circo*].[2]

Muitos anos depois, Chaplin descreveria o processo de construção de um filme como estar em um labirinto, desafiado a encontrar a saída: "Sou pego por uma proposta: como saio daqui?". Aqui, suas notas de trabalho ilustram, mais uma vez, o processo, e como Chaplin seguiu o fio desse labirinto em particular para chegar à história de *Luzes da cidade*, saindo de um ponto de partida improvável. A brevidade e a simplicidade com a qual o eventual enredo pode ser contado é uma marca de sua excelência estrutural. Um vagabundo, perambulando por uma cidade grande e hostil, conhece um camarada também vagabundo e uma florista cega. Ele também conhece um milionário excêntrico, a quem salva do suicídio, em um momento de depressão motivada pela embriaguez. Quando está bêbado, o milionário se diverte e o trata generosamente. Quando está sóbrio, não se lembra do vagabundo e o expulsa de sua casa.

O Vagabundo fica sabendo que a visão da garota pode ser recuperada se ela for à Viena fazer uma cirurgia. Ele tenta conseguir o dinheiro de várias maneiras para a viagem — limpando ruas e lutando boxe para conseguir prêmios; porém, quando encontra o milionário, ele está novamente generoso. Infelizmente, o dinheiro que o milionário dá de presente ao Vagabundo coincide com um roubo em sua casa. Depois de ficar sóbrio, ele esquece que deu o dinheiro de presente e o Vagabundo (que, nesse meio tempo, deu o dinheiro à moça) é suspeito do roubo e vai para a cadeia. O Vagabundo eventualmente sai da prisão uma criatura ainda mais triste que antes, mas a florista, agora curada, possui uma floricultura própria. Ela anseia conhecer seu benfeitor, a quem nunca viu, e que ela imagina como alguém rico e bonito. O Vagabundo a encontra na loja de flores, onde a observa com alegria. Quando ela se aproxima dele — para lhe dar uma moeda e uma flor, por piedade —, ele tenta escapulir, envergonhado e com medo de falar com ela. Mas ela toca a mão dele, e o reconhece. Eles se olham. "Você?", ela pergunta. Ele acena que sim com a cabeça. "Você consegue ver agora?".

Embora Chaplin tenha abandonado a ideia do palhaço cego por ser muito sentimental, as possibilidades da cegueira como tema cativaram sua imaginação, e ele decidiu, quase que desde o início, colocar a florista cega no centro da história. A cidade, a essa altura, seria Paris. Depois de muitas tentativas, com muitas ideias para as cenas, personagens e *gags*, os escritores ainda estavam longe de ter uma história real para trabalhar. Mas a essa altura, Chaplin conseguiu

o final do filme, que se provaria fundamental para todo o resto:

> Carlitos conhece a florista cega quando ela está tentando atravessar a rua.
> Pontuar a história com ele comprando flores. Por fim, ela está curada e Carlitos a vê em sua própria floricultura. Enquanto ela sorri para ele, Carlitos não ousa revelar sua identidade. A garota, finalmente, o reconhece — ela pega a mão dele na floricultura.

A partir desse momento de inspiração, a invenção de Chaplin foi liberada: as páginas agora se cobriam de propostas, sugestões, truques de enredo, *gags*. Muitas das ideias enfatizam o tema da cegueira, que providenciava oportunidades tanto para o *pathos* quanto para as *gags* sobre o desconforto de Carlitos e o escopo da ironia dos contrastes entre o que a garota cega imagina e a realidade. Tão falsas eram as ilusões da pobre garota a respeito de seu amigo Vagabundo que ela o chamava de "Duque". A essência da relação deles àquela altura seria:

> Os dois são empurrados um para o outro — ela por sua incapacidade física, ele por ser ridículo em tudo, exceto no que se refere a ela — ela se apaixona completamente por ele como o Duque, e se recusa a acreditar em outras histórias e descrições dele.

Chaplin já tinha o germe da cena de primeiro encontro deles:

> Eles podem se conhecer quando a garota está tentando atravessar a rua. Ela pode estar arranjando as flores embaixo de um guarda-sol e o cumprimenta: "Flores, senhor?". Ele pensa rapidamente em como pegar a moeda e volta para conseguir uma. Ele finge que é uma pessoa rica. "Bom dia", ele diz enquanto ela põe uma flor na lapela dele. Bate a porta do táxi quando o automóvel sai, para fazer ela acreditar que o carro é dele.

Também há uma indicação da parte do enredo que envolve a necessidade que a garota tem do dinheiro:

> Em uma ocasião, o Duque passa pela barraca da garota e vê o cartaz "Para alugar", o que lhe indica que a garota está passando por dificuldades financeiras. Em outra ocasião, o Duque visita a banca da garota e vê o local tomado por uma mulher mais velha, e depois de perguntar o que houve com a garota cega, ele fica sabendo que ela não tem mais a barraca por não ter conseguido

arcar com o custo da licença.

Entretanto, ele ainda não tinha resolvido totalmente o problema de como integrar a história do milionário:

> O desejo [de ver] a florista cega prosperar o leva a colocar a garota em contato com o milionário, enquanto este está em uma de suas orgias; isso se desenvolve de modo que, quando está bêbado, ele deseja a companhia do Vagabundo e da florista. O Vagabundo fica sabendo da devoção do milionário pela florista quando os dois estão em uma de suas farras e, por causa disso, o Vagabundo percebe que, agora que a garota recuperou a visão e por causa de tudo que o milionário pode oferecer à garota, seria inútil ele revelar sua identidade a ela.
> O homem rico chama Carlitos de "Duque" e vende essa ideia à garota.

Todavia, um final em que a garota fica com o milionário interferiria na última cena, para a qual Chaplin agora tinha uma concepção mais clara.

> Exterior da floricultura. É tarde da noite. Em frente à floricultura, há um monte de flores e a florista e outras pessoas estão reunindo e regando as várias plantas. Conforme eles pegam algumas das flores murchas e jogam na sarjeta, o Vagabundo aparece. Ele para, curva-se para pegar uma flor e, quando a põe na lapela do casaco, a garota ri dele. Ele fixa os olhos na florista e sorri para ela. Com um gesto divertido, ela se vira para as outras garotas e observa: "Ele está flertando conosco". E todas riem.
> A moça não sabe a identidade do Vagabundo, mas ele sabe que ela sonha com o dia em que seu homem ideal voltará. De repente, ela pega uma bela rosa e, com a mão estendida, oferece a flor para ele, ainda divertida com sua aparência ridícula. O Vagabundo continua a sorrir e seu olhar ainda está fixo nela. Ele se move lentamente na direção dela, pega a flor e coloca na lapela, sem desviar o olhar. Depois, ele se afasta lentamente, olhando para trás, sorrindo como que por entre lágrimas, enquanto a florista e as outras moças são mostradas rindo entusiasmadamente.

Thursday, Oct. 23, 1930.
Time 1 P.M.
of C.C.

Scene 4537. - Exterior. Ext. Closeup/ New Flower shop. A retake of finish of picture.
Focus 6'
Speed 18. (C.C. with collar turned up, no collar, tie or shirt, derby on, coat buttoned top button and ragged trousers, no cane) C.C. standing with rose in right hand and biting finger of same hand - looks at (Virginia - partly in shot as she holds his left hand in hers and then runs right hand up his coat sleeve and to coat lapel as she recognises him) C.C. looks as she asks if he is the duke - smiles then points to right eye and says: "You can see now?" - tries to smile, bites finger nervously and looks at her. O.K.-44

Scene 4538. - Retake. Fade out.
Focus 6'
Speed 18. O.K.-44

Scene 4539. - Retake. Fade out.
6'
Speed 18. O.K.-41

Scene 4540. - Retake. Fade out.
6'
Speed 18. O.K.-38

Scene 4541. - Retake. Fade out. C.C. has both buttons on coat buttoned and large safety pin in trousers.
6'
Speed 18. O.K.-41

Scene 4542. - Retake. Fade out.
6'
Speed 18. O.K.-40

Scene 4543. - Retake. Fade out.
6'
Speed 18. O.K.-44

Time 1:30 P.M.

1930 – Registro da filmagem de sete tomadas (de um total de dezessete) da tomada final de *Luzes da cidade,* "a grande obra-prima de atuação e o melhor momento do cinema". O registro revela o fato notável de que a tomada foi feita à velocidade de 18 quadros por segundo, de modo que, quando o filme era projetado à velocidade normal dos filmes sonoros, de 24 quadros por segundo (velocidade em que o resto do filme foi rodado), a ação de Chaplin era acelerada na tela – um efeito que deve ter sido cuidadosamente calculado.

Chaplin raramente tinha começado um filme tendo uma ideia de como ele iria acabar. Certamente, nunca havia descrito uma cena final com tanto detalhe, quase como um roteiro de filmagem, muito tempo antes de ter começado a rodar o filme. Mas ele já sabia que essa cena seria o clímax, talvez a própria razão da existência de *Luzes da cidade*.

Havia várias ideias para elaborações adicionais e complicações do enredo.

Talvez o Vagabundo pudesse ter um quarto no mesmo albergue que a moça ou a garota e os outros hóspedes pudessem confundi-lo com um autor rico que estava vivendo disfarçado em um quarto pobre a fim de coletar material para seu romance. Ou talvez ele pudesse ser confundido com um sequestrador, quando, acidentalmente, pega um embrulho de dinheiro de resgate que foi atirado de um carro que passava. Talvez a garota pudesse ter um irmão inútil que pegava seu dinheiro para o jogo de dados e uma irmãzinha doente. Muitas páginas foram preenchidas com esquemas possíveis de explorar a comédia, a ironia e o *pathos* das ilusões da garota sobre o amigo e benfeitor.

> Quando Carlitos vem ver a garota, as amigas dela ficam espreitando para dar uma espiada nele. "Ele não gosta de conhecer gente", a florista confidencia a elas, "mas ele é ótimo". Quando as amigas o veem, elas caem na gargalhada, mas, então, uma delas se lastima. "Devíamos contar a ela", elas dizem. "Não ria, isso é trágico", diz a garota que lamenta. "Não vamos contar, isso partiria o coração dela". Carlitos ouve as amigas falando dele como uma figura cômica e olha desconsolado para seus grandes pés. Carlitos ouve Virginia (a florista) perguntando às amigas como ele se parece. Ele espera ansiosamente pela resposta da garota: "Oh! Ele é maravilhoso", diz a amiga de Virginia.
> Carlitos relaxa e duas lágrimas vêm aos seus olhos. Há uma criança na vizinhança que ri de Carlitos a cada aparição dele. "Por que eles estão rindo?", ela pergunta a Carlitos. Ele, invariavelmente, é motivo de riso nas cenas de rua com a garota. A garota, gradualmente, percebe que todo mundo ri.

A cegueira da garota também podia provocar *gags* inspiradas em reações impróprias. O casal podia sair de barco; quando Carlitos é abatido por uma ponte baixa, a garota comenta sonhadora: "É tão bonito aqui." Também podia haver uma complexa variação das *gags* sobre a vergonha e os pesadelos: Carlitos podia perder as calças, mas depois perceber que não há motivo para embaraço, pois a moça não enxerga. Uma peça típica, envolvendo o término abrupto do sentimento, seria alcançada no filme concluído, com alguma variação, para providenciar o mais memorável dos momentos:

> Em outra ocasião, Virginia chega em casa com Carlitos. Carlitos olha para trás e a vê regando as plantas — ele se afasta, sorrateiramente, e leva água na cara. Ele vai embora em silêncio...

Os antigos pesadelos de trinta anos antes também reaparecem:

> Sala de estar da garota cega: o Vagabundo saiu para fazer um serviço para a garota. Quando ele sai, a senhoria entra e confronta a moça com a exigência de receber o aluguel. Quando o aluguel não é pago, a senhoria sugere que ela se interne em uma instituição para cegos e mande a irmã mais nova para um asilo de pobres...

Chaplin parecia já ter antecipado, a essa altura, o acréscimo de uma trilha sincronizada de algum tipo:

> A garota cega possui um fonógrafo que ela opera em sua barraca de flores. Seu disco favorito deve ser *Bright Eyes* ou algum outro número meio jazzístico. O Duque fica assombrado pela melodia e assobia a cantiga enquanto anda por aí. Em um *nickelodeon*, ele procura a canção e a ouve nos antiquados receptores de ouvido, e sua afetação chama a atenção das pessoas em volta. Esse expediente também é sugerido pela cena de amor entre o Duque e a garota, por meio da resposta dele à música dela, com outro nível de significado. O Duque também compra, ou consegue de algum jeito, novos discos para a garota.

Jean Cocteau se lembrava de que, quando eles se conheceram durante a turnê de Chaplin, em 1936, ele lhe disse que sentia que um filme era como uma árvore: você a balança, e tudo o que não for necessário cai, deixando somente a forma essencial.[3] No caso de Chaplin, a maior parte dessa eliminação ocorria no estágio da história. Mesmo que pudesse filmar cinquenta vezes a quantidade de filme que ia aparecer no filme terminado, ele raramente filmava material de qualquer cena que não fosse eventualmente usada no filme concluído. Haveria, entretanto, duas sequências desse tipo descartadas em *Luzes da cidade*.

No começo de maio de 1928, Chaplin estava bastante seguro de sua história para mandar a equipe do estúdio trabalhar em cenários e acessórios de cena e fazer as roupas. Ainda dado a entusiasmos por pessoas interessantes, ele tinha conversado com um artista australiano, Henry Clive, e o convidado a preparar esboços para os cenários e roupas. Clive estivera trabalhando nesses esboços durante junho, julho e agosto, embora Charles D. (Danny) Hall tenha, eventualmente, assumido a responsabilidade. Depois, Chaplin decidiu que Clive seria ideal para o papel de milionário, e ele foi recrutado como o primeiro membro do elenco de apoio.

Robert Sherwood, mais tarde, escreveria sobre a cidade mítica que o cenário

de *Luzes da cidade* se tornou ao fim: "Era uma cidade estranha, com semelhanças confusas de Londres, Los Angeles, Nápoles, Paris, Tanger e Council Bluffs. Não era nenhuma cidade do mundo e, ao mesmo tempo, eram todas as cidades". Praticamente tudo foi filmado dentro do estúdio. No fundo do palco aberto, foi construída uma enorme parede de concreto, e os homens do departamento cênico pintaram nela um ciclorama de edifícios enormes. Um cenário em forma de T, disposto à frente dele, seguia o plano antigo das ruas que se cruzavam, que tinha sido tão usado nos filmes de dois rolos. Um dos lados do "T" era a entrada de um teatro e de um cabaré, do lado oposto havia uma ou duas lojas, incluindo uma galeria de arte, e logo após a esquina, estava a floricultura. Em uma das esquinas, foi plantado um parque, rodeado por uma cerca. Do lado de fora do parque, ficava a banca de flores da florista cega. O interior servia como o jardim da casa do milionário. Os cenários do interior da casa do milionário foram erguidos no palco fechado. Desses elementos, Chaplin criou sua cidade mítica.

Em 28 de agosto de 1928, Hannah Chaplin morreu. Parecia que Chaplin achava muito penoso visitar a mãe com frequência na casa dela na Califórnia; porém, quando, uma semana antes de sua morte, ela foi levada ao hospital de Glendale, sofrendo de inflamação na vesícula, ele foi vê-la todos os dias, e se forçou a brincar com ela· no dia anterior a seu falecimento, as enfermeiras do hospital os ouviram rindo juntos. Poucas horas antes do fim, ela entrou em coma, e Chaplin foi aconselhado a não vê-la. Ele pegou o carro e se afastou do hospital, porém, depois deu meia-volta. Decidira vê-la, afinal de contas. Ela recuperou momentaneamente a consciência e pegou a mão dele. Quando ele tentou assegurar-lhe de que tudo ficaria bem, ela murmurou pesadamente: "Talvez", e caiu na inconsciência.

Chaplin estava trabalhando no estúdio no dia seguinte, quando chegou a mensagem dizendo que ela tinha morrido. Harry Crocker foi com ele ao hospital e esperou do lado de fora, enquanto Chaplin entrava no quarto, com a luz do sol sendo filtrada pelas cortinas meio puxadas. Era a primeira vez que ele tinha testemunhado a morte de alguém próximo. Vinte e sete anos antes, fora levado para ver o pai morto, mas "não pude ver meu pai no caixão. Eu me encolhi, me afastei, assustado como uma criança...". Com a mãe foi diferente:

> Porque foi natural. Ela não estava encarcerada em um caixão. Eu não podia ver minha mãe em um caixão. Não podia. Depois, no enterro, eles queriam que eu a visse antes que pusessem a tampa. Eu disse que não· eu não podia... Na cama havia... Alívio. Você sabe, ela estava sofrendo, e agora havia alívio. Antes ela tinha parecido perplexa, como se... E depois havia uma liberação. Dava para ver que ela não estava mais sofrendo... Suponho que, quando

> a vida lhe tortura, a morte é bem-vinda. Ela ainda estava no hospital, em uma cama. Eu a tinha visto no dia anterior, e ela estava agonizando. Mas depois, no dia seguinte, vendo, de repente, alguém amado e pequeno, você pensa em todos os eventos da vida... É realmente comovente... Eu não podia... Não podia tocá-la. Não, eu não podia tocar nela.[4]

Ele se lembrava, enquanto olhava para sua pequena figura, pensava nas batalhas que ela tinha travado na vida, e então, chorou. Depois foi para casa com Crocker, em silêncio no carro.

Chaplin enviou telegramas a Sydney, que estava doente na Europa, e a Wheeler Dryden, em Nova York. Hannah foi enterrada no Hollywood Cemetery. Seu túmulo simples fica à sombra de um grande mausoléu erguido para Marion Davies e o resto da família dela, e próximo aos túmulos de Henry Lehrman e de sua noiva, Virginia Rappe. Lita chegou ao funeral com as duas crianças; mas, para alívio dos amigos de Chaplin, ele estava muito perturbado para notar a presença dela. Os amigos disseram que se passaram várias semanas antes que ele superasse a tristeza pela morte da mãe. Durante a vida, Hannah tinha consistentemente subtraído alguns anos de sua idade. Ela deve ter ficado satisfeita que sua lápide marcasse seu ano de nascimento como 1866 em vez de 1865.

Um registro datado de 10 de setembro de 1928 mostra que Chaplin ainda estava longe da forma narrativa final de *Luzes da cidade*. Um menino negro, jornaleiro, ainda figurava proeminentemente em vários dos incidentes planejados — aparentemente, um personagem que Chaplin tinha discutido com Crocker: "alguém menos educado, alguém de quem eu posso ser o senhor, alguém para quem eu seja uma grande pessoa". Houve propostas para cenas em um teatro e em uma biblioteca pública, que os dois personagens reduziriam a um caos cômico. Desde *O banco*, um tema recorrente dos filmes de Chaplin tinha sido o sonho da felicidade e o subsequente despertar para a dura realidade. Muito provavelmente, isso se devia mais aos sonhos infantis de fuga quando estava longe de casa, em instituições, do que a *Jimmy, the Fearless*. Nessa fase de seu trabalho, Chaplin estava determinado a abrir o filme com um sonho, do qual o Vagabundo seria rudemente despertado. No sonho, ele seria um príncipe, que cortejava e conquistava uma princesa. "A princesa o agarra e o beija loucamente", mas ele acorda para se perceber ainda um vagabundo, e sendo lambido por um vira-lata. Sobreviveram fotos de propaganda que mostram Chaplin vestindo o uniforme branco resplandecente, planejado para o papel do príncipe. Uma variante dessa cena foi filmada em Veneza, para que o príncipe pudesse chegar de gôndola para o encontro com a princesa.

Um outro sonho de abertura tinha Carlitos, o Vagabundo, sendo convocado a uma casa por uma misteriosa *femme fatale*:

> Carlitos entra e encontra a mulher no sofá. Ela ergue os braços na direção dele e, conforme soa a música, ela diz: "Meu adorado, venha até mim". Carlitos, imediatamente, lhe dá um beijo apaixonado e beija a mão dela, agarra e esmaga uma laranja. Quando eles se levantam e continuam o beijo, as cortinas são abaixadas, e o mordomo traz um banquete — um peru e champanhe. À medida que Carlitos continua a pressionar os lábios da mulher, ele a movimenta para que seus olhos famintos possam acompanhar o banquete chegar ao destino. Quando ele a libera, faz um gesto gracioso na direção da mesa e diz: "Vamos comer?". A mulher, desfalecendo por causa do beijo dele, diz: "Mais uma vez, mais uma vez". Carlitos a beija novamente, ao lado da mesa e, quando ela põe a cabeça em seu ombro, ele pega uma coxa de peru da mesa e a come; depois, ele a beija de novo. Um conflito entre seu desejo de amor e de comida o colocou em um dilema. À medida que ele a beija de novo apaixonadamente, a imagem se dissipa em um cachorro que lambe o rosto do Vagabundo e um policial, que o expulsa do banco.

Parece que Chaplin estava muito interessado pelo tema das reivindicações concorrentes do amor e da fome. Outras rotinas cômicas contempladas incluíam a confusão de duas coxas de galinha e duas rosas, e um momento em que Carlitos apaixonadamente empurra a mulher sobre a mesa — para que ele possa pegar o sal.

Quando a filmagem finalmente começou, em 31 de dezembro de 1928, Chaplin já tinha trabalhado quase um ano na história, e ainda estava longe da estrutura final. Ele tinha encontrado sua atriz principal, entretanto. Há algum desacordo sobre como Chaplin encontrou Virginia Cherrill. A publicidade do filme, naquele tempo, dizia que, durante o verão de 1928, Virginia, então com apenas vinte anos, "aventurou-se em Hollywood. Sua missão era passear pela Califórnia e passar algum tempo com amigos". De fato, ela estava se recuperando do primeiro divórcio, de Irving Adler. Chaplin, relaxando depois de um dia de entrevistas para o papel da florista, notou Virginia quando ambos assistiam a uma luta, na primeira fileira de assentos, no Hollywood American Legion Stadium. Ele, instantaneamente, viu nela algo da jovem Edna Purviance. Ela foi convidada para ir ao estúdio, onde fez um teste de tela no dia seguinte. Em sua autobiografia, contudo, Chaplin disse que ele a tinha encontrado antes, tendo-a notado quando ela estava trabalhando em uma companhia de cinema na praia de Santa Mônica, vestindo um traje de banho azul. Ele disse que a chamou para um teste de tela "por puro desespero". Virginia era bonita, fotografava bem e não tinha experiência como atriz, o que no passado tinha se mostrado uma vantagem.

O fato decisivo foi que ela era a única atriz que ele testou que "podia parecer cega sem ser ofensiva, repugnante — todas as outras viravam os olhos para mostrar a parte branca". Chaplin, com seu dom para dar aos atores a instrução correta, simplesmente, lhe disse que olhasse para ele, mas "para o interior, sem me ver". A família de Virginia, que pertencia à sociedade de Chicago, inicialmente não ficou feliz com a carreira dela no cinema. Não obstante, o contrato foi assinado e vigorou a partir de novembro de 1928, e a Sra. Cherrill se mudou para Los Angeles para estabelecer uma casa no distrito Hancock Park e cuidar da filha.

Chaplin ainda gostava de se cercar de pessoas conhecidas e confiáveis. Allan Garcia tinha feito um bom trabalho como o dono do circo em *O circo*. Sem uma ideia muito clara sobre um papel para ele, Chaplin o contratou como diretor de elenco do novo filme; depois, Garcia foi recrutado como um mordomo esnobe. Quando o Natal passou, com os cenários mais ou menos prontos, Chaplin sentiu-se forçado a dedicar algum esforço para começar a filmagem, embora estivesse ciente de que ainda não tinha trabalhado a história apropriadamente. O trabalho durante as três primeiras semanas foi inconstante, rodando cenas de localização gerais com Carlitos nas ruas da cidade. Na semana de 21 de janeiro, Chaplin saiu com Crocker e seu novo favorito, Henry Clive, para San Simeon — ostensivamente para trabalhar mais na história, embora a redoma de prazer de Hearst dificilmente pudesse levar à concentração. Antes de partir, ele deixou ordens de chamar figurantes para o dia 28 de fevereiro. Duas cenas estavam firmemente estabelecidas em seus planos: o primeiro encontro de Carlitos com a florista e a cena final. Era muito difícil para uma atriz inexperiente começar com a cena final, então, ele decidiu começar com a banca de flores.

Acontece que isso lhe traria mais problemas do que qualquer outra sequência que tenha tentado. Desde o começo, ele tinha dúvidas sobre Virginia. Depois se tornaria lendário como ele rodaria tomada após tomada, hora após hora, dia após dia, tentando fazer que ela entregasse uma flor do jeito e com o ritmo que ele queria, e que dissesse a fala "Flores, senhor?" de uma maneira que ele ficasse satisfeito — o que nunca se conseguiu. A falha não estava somente na inexperiência de Virginia. Um dos problemas, indubitavelmente, era que, pela primeira vez, Chaplin estava trabalhando com uma atriz principal de quem ele não gostava, que não sentia qualquer afeição pessoal. "Eu nunca gostei de Chaplin e ele nunca gostou de mim", disse Virginia mais de meio século depois.[5] Ele nunca a encontrou fora do estúdio ou a convidou para ir a sua casa. Muitos anos depois, em sua autobiografia, Chaplin admitiu que não era culpa de Virginia, mas "que era, em parte, culpa minha, porque eu trabalhava em um estado neurótico de busca pela perfeição". Seu estado foi, sem dúvida, agravado pela ansiedade a respeito da chegada do cinema sonoro. Ele estava preocupado, também, com a presença necessária dos figurantes em uma cena que exigia um

tratamento muito delicado. Seu amigo, o artista e cartunista Ralph Barton, lembrava-se de alguns momentos de trabalho com uma câmera 16 milímetros, e de ter capturado um momento de súbita fúria enquanto Chaplin cercava um assistente que, aparentemente, era responsável pelos figurantes.

Aliado ao "estado neurótico de busca pela perfeição", Chaplin tinha uma ideia muito clara de como queria a cena, conforme ele a descreveu, quase quarenta anos depois, para Richard Meryman:

> Tudo o que eu faço é uma dança. Penso em termos de dança. E pensei mais ainda em *Luzes da cidade*. A garota cega — havia uma linda dança ali. Eu chamo de dança. Era apenas pura pantomima. A garota estende a mão. E o Vagabundo não sabe que ela é cega. E ele diz: "Eu vou querer uma". "Qual delas?". Ele olha incrédulo — que garota estúpida... Então, a flor cai no chão; e ela vai apalpando para saber onde está a flor. Eu a pego e seguro por um momento. E, então, ela diz: "Você a encontrou, senhor?" E, então, ele olha, e percebe. Ele segura a flor diante dos olhos dela — apenas faz um gesto. Não muito. Isso é completamente dançante... Leva um longo tempo. Nós fizemos isso dia após dia, após dia...
>
> Ela fazia algo que não estava certo. As falas. Uma mudança de nível me machuca, se não estiver correta. E ela dizia: "Flores, senhor?". E eu dizia: "Veja isso! Ninguém diz 'flores' assim". Ela era uma amadora...
>
> Eu saberia em um instante quando ela estava procurando, ou quando procurando demais, ou muito cedo... Ou ela esperava um segundo. Eu saberia em um minuto.[6]

Os minutos se passaram, e os dias, de 29 de janeiro até 14 de fevereiro. Em 20 de fevereiro, eles tentaram de novo, mudando a ação da cena. Depois, em 25 de fevereiro, Chaplin ficou doente, aparentemente, de envenenamento de ptomaína, embora a aguda ansiedade possa ter tido algo a ver com isso. A infecção no estômago se transformou em gripe, e Chaplin não voltou ao estúdio durante todo o mês de março, exceto para algumas reuniões com a equipe. Retornou em 1º de abril, determinado a começar a cena da banca de flores desde o início. Depois de dez dias, ele ainda não estava satisfeito, mas decidiu pôr isso de lado e começar outra sequência. A essa altura, ele tinha decidido — o que se provaria um toque de gênio — abrir o filme com a cena que resume as desigualdades sociais e econômicas da vida urbana moderna — com um único toque de ironia cômica. Em sua forma completa, a cena abre com uma grande multidão reunida para a inauguração de um monumento: "Paz e Prosperidade". Um corpulento

dignitário cívico e uma dama da sociedade com cara de falcão fazem discursos, e o véu que cobre o monumento é descerrado. Lá, aninhado no colo da figura central do monumento, está a figura infame, calmamente adormecida do Vagabundo. Quando os furiosos e embaraçados oficiais lhe mandam descer, ele faz o melhor que pode, mas acaba enroscando as calças na espada da Paz. Ali, suspenso, ele tenta fielmente manter uma posição de atenção durante a execução do hino nacional. A sequência termina com uma luta corpo a corpo e com a retirada do Vagabundo.

Essa elaborada cena foi terminada, apesar de alguns *close-ups* de Chaplin, em uma semana; a presença e o custo dos figurantes (em um dia foram chamadas 380 pessoas para essa sequência) eram sempre um bom estímulo para Chaplin. Alf Reeves, que como gerente do estúdio encarava como seu papel se preocupar reservadamente, escreveu, em 28 de abril, a Sydney Chaplin, demonstrando alguma satisfação:

> Charlie está trabalhando em seu filme como de hábito, mas logicamente efeitos sonoros poderão ser acrescentados depois, se necessário.
> Ele está no meio de uma sequência que me parece ser um dos maiores momentos da comédia no cinema, quando finalmente estiver editada. Estamos usando quatrocentos figurantes na cena.[7]

A cena, de fato, beneficiou-se de uma das mais felizes *gags* auditivas de Chaplin, afirmando, logo no começo do filme, sua hostilidade aos filmes falados. Os discursos do dignitário e da senhora da sociedade foram reproduzidos por saxofones grasnantes que saturizavam os tons metálicos das vozes do começo do cinema falado. Todavia, adeptos da leitura labial são capazes de observar que Henry Bergman está proferindo cuidadosamente um discurso real:

> Senhoras e senhores· é com grande prazer e admiração que apresento estas encantadoras moças, que fizeram tanto para tornar este momento possível. Senhorita Fill-ber-nut! E também a Senhora Oscar Beedell-Bottom. E por último, mas não em último lugar, Senhorita Putt. Senhoras e senhores, eu não só estou feliz em poder fazer algo nesta ocasião, mas estou certo de que quem é realmente responsável por este grande momento é o próprio artista, o senhor Hugo Frothingham-Grimthorpe-Shafe-Shaferkee[...]

Os pobres nervos fragilizados de Chaplin não foram ajudados pelo enorme trabalho estrutural que agora teria de ser feito no estúdio: as autoridades da

cidade tinham decidido alargar a La Brea Avenue como parte de um esquema de modernização, indicando que os edifícios do estúdio, incluindo os escritórios, os camarins e os laboratórios, tinham de ser afastados em 4,5 m. Pelo menos, Chaplin conseguiu levar a filmagem o mais longe possível da obra, para a piscina do estúdio, onde a sequência do suicídio seria filmada. Ele previu que não haveria problemas com esse tipo de ação: a cena tinha sido completamente trabalhada um mês antes. Uma anotação de 24 de maio a descrevia:

> À meia-noite, encontramos Carlitos vagueando pela barragem, procurando um lugar para dormir. Enquanto ele se aninha na escuridão, vemos chegar um táxi com um bêbado usando traje a rigor. Ele desce do táxi com um grande e pesado embrulho embaixo do braço — atira umas notas de dinheiro ao motorista de táxi — e cambaleia com seu pacote para a beira do rio. Nós o vemos tirar do pacote uma grande pedra com uma corda amarrada em torno dela. Carlitos corre para impedir que ele cometa o suicídio. Durante a discussão, Carlitos coloca a corda em volta do próprio pescoço e, conforme o bêbado atira a pedra no rio para acabar com a própria vida, Carlitos é lançado no rio e afunda. O bêbado o resgata e o leva para casa e, enquanto ele dá conhaque a Carlitos diante da lareira, confidencia que está entediado com a vida. Ele aponta a fotografia de uma bela mulher e indica que está aborrecido com ela. Para mostrar como aquilo não significa nada para ele, joga um maço de cédulas de dinheiro na lareira[...]

Henry Clive, como o milionário, fez as cenas admiravelmente; mas, no terceiro dia de filmagem, colocou objeções. Ele explica que tem problemas nos brônquios e não tem estado bem recentemente, e pergunta se eles poderiam esperar até que o sol já tivesse ficado um pouco sobre a água. Chaplin deixou o *set* furioso e Carl Robinson foi enviado para dizer a Clive que ele estava despedido. A amizade acabou aí. Quatro dias depois, Chaplin voltou ao trabalho com outro ator, Harry Myers, no papel de milionário. Myers era um veterano que tinha começado a carreira no *vaudeville* e se juntado à Biograph Company quase ao mesmo tempo em que Mack Sennett. Desde então, ele tinha interpretado papéis principais em mais de cinquenta filmes (incluindo *Up in Mabel's Room* e *Getting Gertie's Garter*), e também era muito profissional para se importar com um pouco de água fria, ou mesmo com uma piscina cheia de água fria. Depois da conclusão da cena do suicídio na água e de algumas poucas cenas em locações externas rodadas na ponte de Pasadena, na madrugada do dia 11 de julho, as obras de construção no estúdio, aliadas ao calor extremo do verão de 1929, causaram uma interrupção total no trabalho.

Não foi antes de meados de agosto que o laboratório foi reconstruído e os outros edifícios que tinham sofrido reformas foram redecorados e mobiliados novamente. O intervalo forçado pelo menos deu a Chaplin o prazer de trabalhar em uma rotina completamente nova, que ele levaria sete dias filmando. Essa nova sequência, de sete minutos, é uma das mais fascinantes criações da filmografia de Chaplin, não menor por nunca ter sido usada. Como uma série de variações sobre um tema único, com o absurdo aumentando gradativamente, poderia ter sido um quadro de Karno, mas Chaplin a transforma em um dos grandes triunfos de sua invenção e execução cômica.

O que acontece é que o Vagabundo, passando pela vitrine de vidro de uma loja de vestidos, espia uma peça de madeira colocada como cunha entre as barras de uma grade no chão. Inutilmente, ele a cutuca com a bengala para tentar soltá-la, mas a peça só gira sobre o próprio eixo e continua no mesmo lugar. Ele fica curioso, completamente intrigado e envolve um observador em sua frustração crescente. Uma multidão se junta e o inevitável policial aparece para dispersá-la, lançando olhares acusadores a Carlitos, que, logicamente, finge não ter nada a ver com o assunto. Quando ele volta ao problema da madeira, espectadores curiosos são envolvidos. Um mensageiro — de aparência obscura e sonolenta que desmente a palavra "expresso" ostentada em seu boné — para, a fim de observar com desprezo. Ele está chupando uma laranja e cospe distraidamente a pele em Carlitos, cujo melindre natural é afrontado. O garoto recebe o troco quando ele mesmo espirra suco em seu próprio olho. Quando o garoto vai embora, duas mulheres param para olhar a vitrine. Carlitos agora está entretido demais para perceber a interrupção e tateia com sua bengala entre os pés da senhora corpulenta, embaixo da saia dela. As senhoras continuam andando em um compreensível acesso de ira. Então, um pintor de cartazes na vitrine da loja (Harry Crocker) também se envolve. Ele fica falando e gesticulando seu conselho, crescentemente petulante, através da barreira à prova de som do vidro da vitrine. A falta de atenção também lhe traz problemas: ele, distraidamente, cutuca uma etiqueta de preço com a bengala, e a coloca não no manequim, como pretendia, mas no traseiro de uma enorme gerente. O quadro termina com um belo desenlace anticlimático, quando a peça de madeira, sem que Carlitos e a plateia que ele angariou percebam, simplesmente escorrega, escapulindo.

O mensageiro — uma figura frequente cuja idiotia malévola e cara de pau lhe davam um ar de um distante primo mentalmente retardado de Buster Keaton — foi interpretado por Charles Lederer, sobrinho favorito de Marion Davies, filho de sua irmã Reine Douras. Tendo por volta de dezoito anos à época, ele já era muito querido em San Simeon — até mesmo do próprio Hearst — por sua inteligência, sagacidade e travessuras ultrajantes. Nos anos seguintes, ele se tornaria um bem-sucedido escritor de Hollywood e um diretor não tão bem-sucedido. Ele também coescreveu, com Luther Davies, o musical *Kismet* para o teatro. Sem dúvida,

Marion Davies ou Harry Crocker — que geralmente conspirava com o menino nas travessuras — o tinham recomendado a Chaplin; ou, então, Chaplin o tinha conhecido e gostado dele, como o resto das pessoas do grupo de San Simeon.

Quase quarenta anos depois, quando Richard Meryman o entrevistou, Chaplin, com enorme prazer, ainda se lembrava da sequência: "Uma bela sequência... Era maravilhosa". Ele se lembrava da sequência inteira e ainda podia representá-la, e pensava que o mensageiro de Lederer tinha sido "muito bem feito". No final, a decisão de não usá-la mostra que, por mais prolixa que fosse a imaginação de Chaplin no processo de inventar uma história, seu rigor ao eliminar o que não era essencial ou que pudesse ser uma distração — "chacoalhar a árvore" — era inflexível. A sequência que, segundo Chaplin, "era uma história por si mesma" não seria vista por mais de cinquenta anos, até que Kevin Brownlow e David Gill a incluísse em seu documentário, *The Unknown Chaplin*

Depois, Chaplin partiu para uma *gag* individual que permaneceu no filme. O Vagabundo para diante de uma vitrine de uma galeria de arte, no centro da qual está uma voluptuosa estatueta nua. Ele legitima seu interesse assumindo uma pose de *connaisseur*, medindo a peça de arte com uma imparcialidade crítica. Enquanto adianta e recua alguns passos para melhorar a perspectiva, não percebe que o elevador no chão está constantemente subindo e descendo, sua chegada ao nível da rua, felizmente, sempre coincidindo com o momento que ele decide pôr o pé sobre ele. Quando, finalmente, ele dá um passo mais rápido e quase cai no buraco, censura o operário do qual só se vê a cabeça saindo do buraco. O elevador começa a subir, subir, revelando, gradualmente, cada centímetro da poderosa figura de dois metros de altura (pelo menos, é o que parece). A indignação de Carlitos é de algum modo temperada pela percepção da estatura de seu oponente.

O truque com o elevador foi feito simplesmente colocando a câmera na vitrine da loja, apontando para a rua, e alguém atrás da câmera vigiava a posição do elevador e sinalizava para Chaplin. Ele ensaiou o efeito em filme, usando elegantes roupas cotidianas, e a cena do ensaio ainda existe (também foi incluída no documentário *The Unknown Chaplin*). A comparação entre a ginástica do homem bonito e elegante com calças brancas e suéter e os trechos cômicos do pequeno Vagabundo é talvez a ilustração mais vívida que temos do modo que o traje e a maquiagem transformam completamente a personalidade do homem que as usa.

O humor de Chaplin continuava inconstante. Certa manhã, no começo de setembro de 1929, quando ele tinha acabado de começar a ensaiar as cenas em que o milionário leva o Vagabundo para uma boate, ele telefonou a Alf Reeves de sua casa e lhe disse: "Não porei os pés no estúdio enquanto Crocker estiver lá". Depois desligou. Reeves encontrou Crocker preparando o roteiro do dia e, então,

ele lhe deu a mensagem.

> Crocker perguntou: "O que isso significa?".
> Reeves respondeu: "Eu não sei. Mas no seu lugar eu entregaria minha demissão".[8]

Crocker assim o fez. As razões para o desentendimento devem ter sido extremamente pessoais, pois nem Chaplin nem Crocker falaram sobre isso, e ninguém mais no estúdio podia imaginar o que tinha acontecido. Henry Bergman e Carlyle Robinson, sem dúvida, ficaram deliciados ao terem de volta seus papéis de confidente; eles tinham se sentido um tanto eclipsados pela amizade de Chaplin com Clive e Crocker.

O mês seguinte correu bem calmamente, com ensaios e a filmagem da cena do clube noturno, em que o milionário bêbado e o Vagabundo, levemente embriagado, introduzem um toque de caos com charutos, fósforos, água com gás e espaguete, que é confundido com a serpentina da festa. Carlitos tem encontros infelizes com uma dançarina corpulenta, um garçom carregado de coisas e um número de Apache.

Chaplin agora se preparava para retomar o trabalho com Virginia Cherrill. Embora ela se apresentasse no estúdio diariamente, sua presença diante das câmeras não foi exigida por mais de seis meses. Durante esse intervalo, os sentimentos de Chaplin em relação a ela não tinham melhorado. Os outros membros da unidade ficavam perplexos com sua evidente frieza, mas talvez não surpreendesse tanto que Virginia não fosse, e nem pudesse ser, uma trabalhadora no sentido que Chaplin compreendia o termo. Ela não era atriz de carreira, não dependia de seu trabalho no estúdio. Provavelmente, demonstrou claramente que estava entediada com os meses de inatividade. Ela ia a festas à noite e os efeitos do cansaço eram óbvios no dia seguinte.

Chaplin, por outro lado, precisava desesperadamente de colaboradores com quem pudesse compartilhar seu entusiasmo. Muitos anos depois, ele explicou a Richard Meryman como o ímpeto essencial de sua criação era o entusiasmo: "Uma ideia, geralmente, cria entusiasmo, e depois você está perdido! O entusiasmo só dura um instante, e depois vem o dia seguinte. Ele se reabastece e você começa de novo. Se algo está certo, e eu acho que está certo, então, gerará entusiasmo".[9] O problema é que tal entusiasmo era vulnerável aos estados de ânimo das outras pessoas: "Se eu tenho uma ideia e alguém tenta arrefecer meu entusiasmo, estou perdido. É assim que é. É um fato que meu entusiasmo é a coisa que me deixa maluco, e deixa todos à minha volta malucos".

A incapacidade de Virginia de refletir o entusiasmo dele, indubitavelmente, o deixava furioso. Ele voltou a estar diante das câmeras na segunda-feira, 4 de novembro de 1929. Trabalhou em uma cena fácil com ela, e depois quis tentar

de novo a crucial cena final do filme. No sábado, ele estava pronto para alguns *closes*, e Chaplin anunciou que continuariam a cena na segunda-feira seguinte. Não é certo o que houve naquele dia: a versão do filho de Chaplin, Sydney, diz que, justo quando seu pai estava estimulado para uma cena emotiva e difícil, Virginia inocentemente, senão sem nenhum tato, perguntou se ela podia sair mais cedo, pois tinha hora no cabeleireiro. Chaplin, que sempre precisou de intermediários para essas tarefas desagradáveis, instruiu Carlyle a dizer a Virginia que ela não precisava voltar ao trabalho. Georgia Hale, que não trabalhava em filmes há mais de um ano, foi chamada no mesmo dia, e ficou muito contente de entrar para a folha de pagamento. Dois dias depois, Chaplin começou a testar Georgia para o papel da florista na última cena do filme. Todo escritor que fala sobre Chaplin se maravilha diante da temeridade de sua decisão de substituir a protagonista depois de quase um ano de filmagens. Na verdade, durante esse tempo, ele só tinha usado Virginia em duas sequências, nenhuma das quais o satisfez inteiramente. De maneira semelhante, a substituição de Henry Clive também só representou a perda de três dias de filmagem. Muitos diretores — incluindo o próprio Chaplin — eram, geralmente, muito mais pródigos.

Esses testes de Georgia sobreviveram. Ela teria sido uma bela florista, e seu trabalho no filme *Em busca do ouro* provara que ela podia ser tão suave quanto decisivamente alegre. Ela amou o papel e queria fazê-lo:

> Oh! Aquele *Luzes da cidade*. Eu adoraria ter feito. E fiz, você sabe. Depois fomos jantar no Double Eagle, no Sunset [Boulevard], e ele me disse: "Você pegou o papel. Você vai fazer. Agora eu consegui o que queria".[10]

Na manhã seguinte, Chaplin viu os testes. Todas as outras pessoas na sala de projeção concordaram que ela podia fazer o papel, mas Carlyle Robinson, que parecia ter gostado mais de Virginia que o resto do pessoal, estava muito crítico. Ele disse a Chaplin que Georgia poderia fazer aquele papel tanto quanto Virginia poderia fazer a dançarina do cabaré de *Em busca do ouro*. Chaplin ficou perturbado e irritado, mas Robinson prosseguiu seu ataque com habilidade. Sabendo da sensibilidade de Chaplin nessa área, ele o preveniu que Georgia certamente o processaria se ele não lhe desse o papel. Sempre fora uma fraqueza dos irmãos Chaplin que, uma vez que a suspeita fosse plantada em suas mentes, ela rapidamente se transformava em realidade. Chaplin foi convencido. Quando viu Georgia novamente, ele estava frio.

> Então, ele me disse que pessoa horrível eu era e destilou sua fúria. Ele só se acalmou quando percebeu que eu não tinha ideia sobre o que ele estava falando. Então, disse: "Mas eu pensei que você

fosse me processar". Oh! Eu queria aquele papel, eu gostei tanto daquele papel.[11]

No entanto, Chaplin não mudaria de ideia de novo.

A seguir, ele testou uma bela e esperta loira de dezesseis anos, chamada Violet Krauth, que tinha assumido o nome artístico de Marilyn Morgan; ela chegou ao estúdio com a mãe. Chaplin ficou entusiasmado com os testes dela e resolveu assinar o contrato ali mesmo. Reeves e Robinson, todavia, cientes de seu estado de espírito incerto e nervosos com a presença no estúdio de outra menina de dezesseis anos com a mãe, mandaram a secretária para casa. Era tarde da noite: Reeves e Robinson, portanto, foram obrigados a dizer a Chaplin que o contrato não podia ser preparado naquela noite, pois não havia ninguém para datilografá-lo. Conforme eles previram, o entusiasmo de Chaplin havia desvanecido pela manhã, e Robinson foi instruído a dizer à Srta. Morgan e à mãe dela que ele havia mudado de ideia. A garota aceitou bem a rejeição, o que impressionou os dois conspiradores, Robinson e Reeves. Com um novo nome — Marion Marsh — ela iria desfrutar de uma curta, mas brilhante carreira como protagonista nos anos 1930. Entre outros filmes, ela estrelou *Crime and Punishment,* de Josef von Sternberg.

Uma semana depois de ela ter ido embora, pediram a Virginia que voltasse ao estúdio. Segundo as recordações dela dos eventos, nesse meio tempo, ela tinha discutido o assunto com Marion Davies. Seguindo o conselho dela, Virginia disse a Chaplin que não poderia voltar se ele não dobrasse o salário dela anterior, de 75 dólares por semana. Chaplin protestou, mas ela disse que o acordo deles tinha sido assinado enquanto ainda era menor de idade e, que, portanto, não era legalmente válido. Virginia diz que Chaplin aceitou. Enquanto ele, provavelmente, tenha sentido que a situação, que já era ruim, tinha piorado ainda mais, pode ter sido essa demonstração de verve, ou até mesmo de rancor de Virginia, que tenha, na realidade, aumentado seu apreço por ela. De acordo com Carlyle Robinson, quando Virginia voltou ao estúdio, Chaplin lhe pediu que fosse ao camarim, de onde ela emergiu lacrimosa e disciplinada, depois de uma conversa de uma hora. Daí em diante, Chaplin parece não ter tido dificuldades sérias em trabalhar com ela. Talvez ele começasse a perceber que uma atriz profissional de Hollywood não podia fazer o papel melhor que ela. Talvez, precisamente, porque ela fosse tão pachorrenta sobre o próprio trabalho, a interpretação dela resistia completamente às armadilhas do sentimentalismo. Depois de cinquenta anos, a atuação que resultou da eventual paciência mútua (ou indulgência) entre diretor e atriz continua pura e encantadora.

Para o papel da mãe da garota (que depois foi alterado para avó, no filme terminado), Chaplin contratou uma velha e experiente atriz especialista em tipos, Florence D. Lee, que não deu nenhum dos problemas da matriarca com

experiência de palco, Lydia Knott, em *Casamento ou luxo*. Durante cinco semanas, Chaplin trabalhou com Virginia e com a Sra. Lee em cenas simples na casa delas. Nos dias finais de 1929, ele, finalmente, deixou de hesitar e começou de novo a sequência da banca de flores. Nada do material que tinha sido rodado antes tinha satisfeito Chaplin completamente: para as novas tomadas ele, inclusive, tinha resolvido usar um traje diferente para Virginia. Dessa vez, em somente seis dias de filmagem, ele pareceu ter conseguido a sua "dança"; com exceção de uma ou duas refilmagens menores, essa problemática e maravilhosa cena foi finalmente feita. Depois de toda a agonia, ela fluía como água sobre as pedras, como observou Alistair Cooke.

A reintegração de Virginia Cherrill e a conclusão bem-sucedida da cena da banca de flores foram um ponto de virada para o filme. A filmagem já se arrastava há mais de um ano, e ainda duraria mais nove meses, mas depois disso — embora Chaplin tenha ficado exausto com frequência — suas ansiedades tinham se dissipado. Não houve mais registro de brigas e demissões. Virginia ainda teve três meses de inatividade enquanto Chaplin voltava ao trabalho com Harry Myers nas cenas do milionário. Allan Garcia foi escolhido como o mordomo do milionário e solicitado a agir, impassível, de acordo com os caprichos de seu senhor, enquanto ora ele abraçava o Vagabundo, ora o mandava expulsar. A "festança" na casa do milionário, na qual um Carlitos levemente alcoolizado comete várias gafes (como confundir a cabeça careca de um senhor com um manjar branco e engolir um apito que silva quando ele soluça), envolveu trinta figurantes e uma orquestra que custaram oitenta dólares por dia. De vez em quando, Chaplin perdoava uma extravagância. O cantor, cuja comovente canção é constantemente interrompida pelos silvos do apito de Carlitos, não era só um figurante, mas um cantor de verdade cujo salário era de cinquenta dólares por dia, mesmo que sua voz não pudesse ser ouvida na tela. Sem dúvida, Chaplin considerou que um figurante não podia imitar de forma convincente o estilo de um cantor profissional.

Durante a maior parte de março e abril de 1920, Chaplin trabalhou em várias sequências que se passavam na casa do milionário. Quando ele precisou de um exterior, encontrou uma locação em Town House, no Wilshire Boulevard. Para os papéis dos trapaceiros que invadem a casa, ele escalou Joe Van Meter e Albert Austin — a última vez que um colega da companhia de Karno trabalharia em um filme de Chaplin.

Uma das maiores sequências cômicas ainda tinha de ser filmada. Chaplin deixou as cenas de luta para o final. A velocidade e a concentração com que foram filmadas revelam que elas representaram um de seus maiores "surtos de entusiasmo". Até o fim de sua vida, a sequência continuou a lhe dar um imenso prazer e satisfação. Como seu adversário, ele contratou Hank Mann, com quem tinha trabalhado em seu terceiro filme na Keystone, e que desde essa época tinha

feito uma carreira considerável em Hollywood. O nobre juiz foi interpretado por Eddie Baker, um ator que só tinha sido visto em alguns pequenos papéis. Para uma luta anterior, do filme *O campeão de boxe*, uma dúzia de figurantes tinha sido suficiente. No entanto, para as cenas de luta em *Luzes da cidade*, mais de uma centena de figurantes foi contratada para fazer a plateia. A luta foi ensaiada em quatro dias e filmada em seis, e provou ser o auge da "dança" de Chaplin no estilo pastelão.

No fim de julho, a filmagem de *Luzes da cidade* estava quase encerrada, porém, Chaplin continuou nervosamente a fazer inúmeras refilmagens por mais seis semanas, antes que os contratos dos vários artistas terminassem. Em 25 de agosto, ele filmou algumas cenas nas quais dois insolentes meninos jornaleiros zombam do Vagabundo em uma esquina. Eles apareceram duas vezes: uma vez no começo do filme, quando o Vagabundo simula uma despreocupação em resposta às zombarias. A segunda vez é imediatamente antes da cena final, quando, em sua desdita, depois de cumprir pena na cadeia, ele está tão miseravelmente vulnerável quanto um vagabundo sarnento. Chaplin parecia trabalhar facilmente com crianças, talvez porque delas se exigia, simplesmente, que imitassem suas próprias ações, e as tomadas só precisaram de meio dia. Um dos jornaleiros — uma criança atrevida, bonita e de rosto redondo — era Robert Parrish, que depois se tornaria um importante editor e diretor de Hollywood. Ele recorda em suas memórias:

> Ele atiraria uma ervilha (da zarabatana de Parrish) e depois corria e fingia ter sido atingido por ela; depois, voltava e jogava outra ervilha. Ele se transformava em uma espécie de dervixe, fazendo todos os papéis, usando todos os acessórios de cena; observava e girava a bengala como o Vagabundo, então, ele não podia ver, e era agradável como a florista cega jogava ervilhas como os meninos jornaleiros. Austin [o outro ator mirim], eu e a Srta. Cherrill ficávamos olhando enquanto Charlie fazia seu show. Finalmente, ele já tinha feito todos os papéis e, então, relutantemente, devolvia os nossos. Eu sentia que ele preferia representar todos ele mesmo.[12]

Chaplin tinha deixado as refilmagens da última cena para o final. Ele passou seis dias na ação geral dentro e fora da floricultura e, depois, em 22 de setembro de 1930, mais uma vez, ele tentou os cruciais *close-ups* finais com Virginia. Dessa vez, não houve problemas, não houve ansiedade, nenhum compromisso no cabeleireiro. Eles trabalharam das 14h30 às 15h30 naquela tarde, e fizeram dezessete tomadas. O que quer que fosse — entusiasmo, inspiração, mágica — dessa vez funcionou, como o próprio Chaplin se recordava, quarenta anos depois:

> Às vezes vêm com uma boa porção daquela mágica. Eu tive isso uma ou duas vezes... Uma vez, eu tinha esse *close* em *Luzes da cidade*, era a última cena. Era possível ter exagerado... Eu a considerava mais, estava mais interessado nela, e me desapeguei de um modo que me deu uma sensação linda. Eu não estava atuando... Quase me desculpando, ali, fora de mim mesmo e observando, estudando as reações dela e ficando ligeiramente embaraçado com elas. E aí veio. É uma cena linda, linda; e porque não há excesso de atuação.[13]

Richard Meryman disse a Chaplin que ele achava que o final de *Luzes da cidade* era um dos maiores momentos do cinema que já tinham existido. Chaplin respondeu simplesmente: "Bem, eu sabia que estava certo". James Agee, menos contrito, escreveu: "Só de ver é de cortar o coração; e é um belo exemplo de atuação e o melhor momento do cinema".[14]

Entre as tomadas menores, que era só o que faltava fazer, Chaplin teve uma inspiração tardia e criou um quadro de pastelão para fazer com Albert Austin, um tributo nostálgico às suas muitas aventuras juntos nas companhias Karno, Essanay e Mutual. Uma esquina do mercado público na Vine com a Melrose serviu como pátio dos varredores de rua, e Chaplin e Austin, como varredores, sentaram-se para comer um dos seus almoços fedorentos e com cheiro de cebola, que tinham aparecido com tanta frequência nos primeiros curtas-metragens. Nesse caso, Carlitos, cego pelo sabão enquanto lava o rosto, pega o queijo do pobre Austin em vez do sabão, enquanto o míope Austin dá uma bela mordida em um sanduíche de sabão. A sequência termina com Austin tentando repreender Carlitos, mas só conseguindo soltar nuvens de bolhas de sabão. Foi a última aparição diante das câmeras desse antigo e leal colaborador.

A edição e a colocação dos entretítulos de *Luzes da cidade* estenderam-se de meados de outubro até meados de dezembro. O filme estava terminado, mas era um filme mudo. A essa altura, depois de *Melodia da Broadway*, *Sem novidade no front*, *Aleluia!*, *Sob os tetos de Paris* e *O anjo azul*, o cinema mudo já era um anacronismo. Chaplin, embora ainda pudesse ter esperança, tinha, evidentemente, previsto o desenvolvimento: *gags* como as do apito engolido e os incidentes resultantes devem ter sido concebidas em antecipação da sincronização do som. Em abril de 1929, como já vimos, Alf Reeves tinha escrito a Sydney dizendo "os efeitos sonoros podem ser adicionados depois, se necessário". Em 16 de maio de 1930, ele escreveu de novo, confirmando: "Ele pretende sincronizá-lo com o som e a música... Sem diálogos".

Chaplin iria surpreender além da expectativa seus colaboradores e toda Hollywood. Outros diretores, tendo terminado seus filmes, simplesmente, os entregavam a arranjadores musicais — que tinham invadido Hollywood desde

1927 —, muitos deles antigos diretores de orquestra de cinemas, cujos empregos tinham sido tomados pelo advento dos filmes sincronizados. Chaplin, que desde *Casamento ou luxo* tinha tomado um interesse especial no acompanhamento musical de seus filmes mudos, determinou que ele iria criar sua própria trilha musical para o filme. Ele tinha pouca ou nenhuma educação musical formal, mas tinha um dom musical irreprimível. Em 1915, sua tia Kate tinha considerado:

> Se Charles Chaplin continuasse um ator de cinema, o mundo musical perderia um gênio. Quando era bebê, ele parava de brincar com os brinquedos no minuto em que ouvia alguma música de qualquer tipo, e ele batucava o ritmo com sua mão pequenina e balançava a cabeça até que a música parasse. Anos depois, eu o via sentado por horas no piano, compondo conforme tocava.
> O violoncelo era o instrumento que eu acho que ele mais amava, "porque é tão melancólico", ele dizia. Eu gostava de observar sua mudança de expressão e a mão pequena tremendo enquanto ele tocava as cordas. Era quase um carinho.
> Só quando ele percebia meus olhos a observá-lo é que ele ria e, de repente, fazia um pequeno movimento engraçado ou assumia um ar alegre[...][15]

Em 1921, ver Kennington Cross de novo tinha despertado memórias especiais para Charlie:

> Foi aqui que descobri a música, ou onde eu soube, pela primeira vez, a respeito de sua rara beleza, uma beleza que me alegrou e me assombrou a partir daquele instante. Tudo aconteceu uma noite, quando eu estava aqui; era por volta de meia-noite. Lembro-me de tudo muito bem.
> Eu era apenas um garoto, e sua beleza era algo como um doce mistério. Eu não compreendia. Só sabia que eu amava aquilo e a reverenciei enquanto os sons se transportavam através do cérebro até meu coração.
> De repente, percebi uma gaita e um clarinete tocando uma mensagem estranha e harmoniosa. Soube depois que era *The Honeysuckle and the Bee*. Foi tocada com tanto sentimento que fiquei consciente pela primeira vez do que era realmente a melodia. Meu primeiro despertar para a música.
> Lembro-me de como fiquei emocionado enquanto os sons doces

> soavam na noite. Aprendi a letra no dia seguinte. Como eu amaria ouvi-la agora, no mesmo tom, do mesmo modo!
> Kennington Cross, onde a música entrou em minha alma pela primeira vez. Trivial, talvez, mas foi a primeira vez.[16]

Chaplin adquiriu o violoncelo e o violino quando tinha dezesseis anos, e os levava assiduamente às suas várias turnês, tomando lições dos diretores musicais dos teatros onde atuava e praticando de quatro a seis horas por dia. Ele tocava com a mão esquerda, o que significava que seu violino tinha de ser tocado com a barra harmônica e os ouvidos ao contrário do modo normal. Ele improvisaria horas ao piano, e quando construiu sua própria casa, instalou um caro órgão de tubos. Em 1916, ele iniciou a *Charles Chaplin Music Company*, que teve uma vida curta, mas publicou três de suas composições: *There's Always One You Can't Forget, Oh, that'cello* e *The Peace Patrol*. Ele conduziu essa última em um concerto beneficente no New York Hippodrome, em 20 de fevereiro de 1916, com a *Sousa's Band*, além da abertura de *Poet and Peasant*. Em 1921, ele publicou mais duas composições, *Sing a Song* e *With You Dear in Bombay*, das quais ele também fez um registro com a orquestra de Abe Lyman. Algo do apelo universal do personagem cinematográfico de Chaplin também emerge em suas composições: os temas de *Tempos modernos* e *Luzes da cidade* ganhariam um lugar entre as eternas favoritas da música popular. Em termos de método (o uso de *leitmotifs*[36] recorrentes e temas emocionais fortes) e de poder, as trilhas sonoras dos filmes de Chaplin são semelhantes aos acompanhamentos musicais dos dramas do século XIX, que ainda se ouviam ocasionalmente em sua infância. Não pode ser sem significado o fato de que, entre os documentos de trabalho de Chaplin para a trilha de acompanhamento de *Casamento ou luxo*, estivesse uma cópia da música de André Wormser para *L'Enfant Prodigue*, a mais famosa peça de mímica do século XIX. Ela foi remontada várias vezes durante a juventude de Chaplin, e parece provável que ele a tenha visto, dado seu já consciente interesse em pantomima.

Depois da estreia de *Luzes da cidade*, Chaplin disse a um jornalista do *New York Telegram*: "Eu realmente não escrevo [música]. Eu cantarolo e Arthur Johnson a escreve, e quero que você lhe dê o crédito, porque ele fez um trabalho muito bom. É tudo música simples, você sabe, de acordo com minha personalidade". O trabalho de Chaplin com Arthur Johnson na trilha musical consumiu seis semanas. A partitura tinha quase uma centena de partes musicais: os temas originais criados por Chaplin incluíam uma fanfarra de trompetes, um tipo de tema "fatal" que introduz o filme e várias sequências posteriores, um tema de violoncelo para o Vagabundo, melodias que mesclam o burlesco lírico e o estilo jazzístico lacrimoso de Al Jolson para as cenas do suicídio, um motivo jazzístico para o clube noturno e, para a luta de boxe, uma combinação de um tango

cômico e música "rapidinha". A garota cega tinha vários temas, embora o principal fosse *La Violetera*, de Padilla, que tinha impressionado muito Chaplin quando a ouviu pela primeira vez, em 1926, cantada por Raquel Meller. Outras citações musicais usadas para efeitos cômicos incluíam um fragmento de *Sherazade*, *I Hear You Calling Me* e *How Dry Am I*. Chaplin sempre tivera problemas com arranjadores que queriam tornar a música engraçada. "Eu não quero concorrência. Quero que a música seja um contraponto de graça e charme[...] Tento compor música elegante e romântica para emoldurar minhas comédias...". Do mesmo modo, ele não gostava da técnica "Mickey Mouse" de pontuar as *gags* com efeitos sonoros e caixas. Em *Luzes da cidade*, os efeitos sonoros são escassamente usados: principalmente para a *gag* do apito engolido, na inauguração, os saxofones para as vozes das autoridades, para os tiros de pistola e para os gongos da luta de boxe.

A música foi gravada em um intervalo de cinco dias sob a direção de Alfred Newman, diretor musical da United Artists, e Ted Reed, que era responsável pelo som e gravação. Só Henry Bergman, com seu conhecimento musical, ficou profundamente desapontado com os resultados: "É interessante, as terríveis deficiências do meio são muito aparentes. Trinta e cinco dos melhores artistas tocaram lindamente no *set* a trilha de *Luzes da cidade*. Mas, através da mecânica do microfone, ela se tornou alguma outra coisa".[17] A qualidade da música e a sutileza da orquestração só ficaram totalmente visíveis quando a trilha foi restaurada por Carl Davis e tocada ao vivo, como um acompanhamento musical nas apresentações em comemoração ao centenário de nascimento de Chaplin.

Desnecessário dizer que Chaplin ficou profundamente deprimido pela pré-exibição no Tower Theatre, em Los Angeles. O teatro estava só meio cheio, e o público, que foi esperando ver um drama de aventura pelo qual tinha pagado, estava apático. Como resultado das reações, ele reduziu um pouco o filme, embora a exclusão de trechos, que tinha sido uma prática regular nos filmes mudos, não fosse barata ou fácil com o cinema sonoro. As notícias que apareceram no dia seguinte à estreia, seguindo os comentários da imprensa do dia anterior, foram nitidamente mais animadoras. Um crítico veterano do *Los Angeles Examiner* lembrou-se alegremente de que "desde minha primeira crítica a uma comédia de Chaplin, ainda na época dos filmes de dois rolos, Charlie não nos presenteava com tal orgia de risadas". No *The Record* o registro foi:

> Ninguém no mundo, com exceção de Charlie Chaplin, poderia ter feito isso. Ele é a única pessoa que tem esse algo peculiar chamado "apelo ao público" em quantidade suficiente para desafiar a predileção atual do público pelos filmes que falam. *Luzes da cidade*, embora seja recebido como um prazer sincero e pontuado com inúmeras explosões de aplausos da plateia, não é

> ameaça aos filmes falados. É a exceção que comprova a regra. É, certamente, um enorme imã de bilheteria. Ele fez um filme que o mundo ainda quer ver. Charlie Chaplin é uma instituição.

Até as instituições ficam nervosas nas estreias. Henry Bergman se lembrava de que na noite da estreia:

> Eu estava saindo do estúdio em meu carro quando Charlie chegou em seu automóvel. Ele veio prontamente a mim e disse, com toda a seriedade: "Henry, não estou tão certo quanto a esse filme. Não estou certo". E eu lhe respondi: "Estou lhe dizendo, Charlie, e eu ainda não o decepcionei, não é? Se isso não for certo, você sairá do negócio e irá viver em outro lugar com o que já conseguiu. Ninguém poderia fazer o que você fez".

A estreia, em 30 de janeiro de 1931, entrou para a história do cinema como a maior que Hollywood já vira — embora não tenha acontecido em Hollywood. Até essa época, as estreias eram sempre realizadas nos inúmeros palácios de cinema de Hollywood, mas Chaplin resolveu mostrar *Luzes da cidade* em um cinema novinho em folha, na Broadway, em Los Angeles, situado entre a 6th e a 7th Street. Ele era equipado com restaurante, fonte de água com gás, galeria de arte, "*crying room*" ["sala do chororô"] para mães com bebês de colo, salão de baile, salão de engraxates, salas de imprensa, de recreação, de cosméticos franceses e praticamente tudo o mais que o coração californiano pudesse desejar. Desde o anoitecer, a polícia de Los Angeles estava tentando controlar as multidões que congestionavam o centro da cidade na esperança de vislumbrar algum pequeno rasgo do glamour da noite. O tráfego parou, e as vitrines das lojas de departamento foram quebradas pela pressão absoluta das multidões. A certa altura, a polícia ameaçou usar gás lacrimogêneo. Os convidados que andavam lentamente pela aglomeração incluíam a aristocracia de Hollywood: os Vidors, os DeMilles, os Zanucks, os Schencks, os John Barrymores, os Jack Warners, Hedda Hoppers e Gloria Swansons. A imprensa também se deleitou ao anunciar a presença de Marion Davies, Claire Windsor, Merna Kennedy e do Professor Albert Einstein e esposa, para quem a casa inteira ficou de pé. Os Einsteins estavam muito ocupados, abrindo caminho pelo meio da multidão para apreciar totalmente o gesto.

Chaplin foi acompanhado na estreia por Georgia Hale. "No carro, o caminho inteiro ele parecia um ratinho. Ele disse: 'Não acho que fará sucesso... Não, não acho que eles vão gostar... Não, apenas sinto'. Ele era como um garotinho tímido. Sempre ficava desse jeito sobre seu trabalho".

Desde a primeira tomada, o público ficou deliciado. Foi tudo bem até o

terceiro rolo, quando pararam o filme, as luzes acenderam e uma voz suave anunciou que o espetáculo seria interrompido para que o público pudesse apreciar as belas características do novo cinema. A resplandecente plateia esqueceu o decoro e começou a vaiar e assobiar. A indignação deles não era nada comparada à fúria de Chaplin enquanto ele saía em busca da gerência. O filme foi retomado, o público foi instantaneamente recapturado. A ovação do final justificou todos os meses de trabalho e ansiedade.

No dia seguinte, Chaplin partiu para fazer os preparativos para a estreia em Nova York. Isso acarretou uma disputa com a United Artists. Chaplin considerou negligente a pré-propaganda no leste, enquanto a United Artists questionava sua política de aumentar o valor do ingresso para 1,50 dólar (15 centavos a mais do preço máximo normal), por um filme que eles, sem dúvida, consideravam antiquado. Além disso, Chaplin decidiu exibir o filme de forma independente, e fez anúncios de página inteira falando disso na imprensa especializada. A estreia aconteceu no antigo George M. Cohan Theatre, um pouco distante do eixo normal dos maiores cinemas. A aposta de Chaplin deu bons lucros: em doze semanas no Cohan, o filme rendeu 400 mil dólares. Dois meses depois, enquanto Chaplin estava na Europa, Alf Reeves foi enviado a Nova York para informar Arthur Kelly (que representava os interesses de Chaplin na United Artists) que seus serviços não eram mais necessários.

Os anos que levou fazendo *Luzes da cidade* tinham deixado Chaplin sem tempo nem disposição para a vida social. Quando estava filmando, ele trabalhava de seis a sete dias por semana; as noites e os domingos eram reservados ao descanso e recuperação. Em 1968, ele se lembrava, com emoção: "Eu tinha de dirigir, atuar, escrever, produzir e editar o filme... e eu fazia tudo, como muito poucas pessoas faziam, você sabe. Eles não faziam tudo, entende... E por isso eu estava tão exausto". Ele disse a Richard Meryman: "A noite é um local solitário na Califórnia, sabe, especialmente em Hollywood".[18]

É uma medida de sua vida social pacata que Chaplin estava levando nessa época e durante a produção inteira de *Luzes da cidade* e, de fato, desde o divórcio que os colunistas de fofocas tinham deixado de descobrir ou inventar para ele qualquer caso romântico. Nessa época, sua companhia mais constante foi Georgia Hale — leal, adoradora e complacente. Às vezes, ele ainda parava à noite no restaurante de Henry, onde gostava de sopa de lentilha e salada de repolho. Ivor Montagu, que conheceu Chaplin nessa época, admirava grandemente as qualidades de caráter de Georgia:

> Ela era uma pessoa distinta e, eu acredito firmemente, uma das poucas mulheres na vida de Charlie que se preocupavam com ele de modo franco e altruísta.
>
> Certa noite, voltando do Hollywood Bowl com uma amiga, ela

> veio fazer um lanche noturno no Henry's... Henry Bergman veio até a sua mesa e eles ficaram emocionados um com o outro.
> Georgia disse: "Ah!... Três corações que batem como um só — o seu, o meu e o de Charlie".
> Henry respondeu: "Sim, e todos eles pensam na mesma coisa: Charlie".
> Quando contamos a história para Charlie, na presença de Georgia, ele ponderou, depois admitiu: "Sim, é verdade".[19]

Montagu estava em Hollywood com Sergei Eisenstein e Grigori Alexandrov, que estavam estudando as técnicas de som americanas e esperavam fazer suas próprias produções. Quando finalmente eles conseguiram chegar a Chaplin, graças às cartas de apresentação de Bernard Shaw e H. G. Wells que Montagu possuía, ele foi caloroso em sua hospitalidade:

A casa de Charlie e o seu jardim se tornaram minha segunda casa. Nós sempre telefonávamos e perguntávamos a Kono antes de fazer uma visita, mas Kono, que, quando queria, podia ser uma parede impenetrável, tratava nossas perguntas como uma formalidade educada. Às vezes, ligávamos e éramos convidados.[20] O grupo era especialmente bem-vindo porque eles jogavam tênis — Montagu jogava bem; Alexandrov, conscienciosamente.

> Mesmo Sergei Mikhailovich [Eisenstein] comprou calças brancas e tentava perseguir a bola com um tipo de rancor selvagem. Ele estragava tudo usando suspensórios — vermelhos — para jogar, além de um cinto, por segurança. Quando eu lhe disse que aquilo era inadequado, ele ficou triste, porém, tranquilizou-se quando contei que usar suspensórios para o tênis era uma prática do finado Lorde Birkenhead.[21]

Desde que Georgia o tinha apresentado ao tênis no final dos anos 1920, o jogo tinha se tornado uma paixão. Chaplin desenvolveu uma habilidade incomum e gostava de desafiar jogadores profissionais. Ele disse a Konrad Bercovici — que ficou assombrado com o rejuvenescimento que o esporte produziu em Chaplin — que jogava tênis durante várias horas por dia, e achava que isso exorcizava seus principais medos. Ele amava a forma e a graça do jogo; dizia que não era importante se você acerta a bola ou não, desde que você se mova graciosamente e "em forma" (isso não era estritamente verdadeiro: ele ficava nitidamente desgostoso de perder em qualquer circunstância). O tênis era para ele não somente um divertimento, mas uma experiência estética. Outros amigos também observaram o valor terapêutico que o jogo tinha para ele. Chaplin continuou a

jogar com prazer e habilidade até uma idade bem avançada. Logo que os Chaplins se mudaram para sua casa na Suíça, em 1953, uma quadra de tênis foi construída.

As partidas de tênis dominicais expandiram a vida social de Charlie. Normalmente, ele nunca se interessava por grandes festas: preferia a intimidade de jantares menores. A ausência de uma anfitriã oficial na casa da Summit Drive lhe dava a desculpa para fazer pequenas festas formais. George recordava: "Não é que fosse mesquinho, mas não era fácil para ele. Ele não ficava à vontade. Embora, às vezes, fizesse uma grande festa, para retribuir todas as pessoas que o tinham recebido". A primeira visita da trupe Montagu-Eisenstein foi em uma festa no jardim em estilo inglês, bem formal:

> Depois, Chaplin nos confessou que essa seria uma festa ocasional no jardim quando um número suficiente de pessoas a quem ele devia hospitalidade tivesse se "amontoado". De tempos em tempos, ele se animava a fazer uma e se livrava de todas as obrigações sociais de uma só vez.[22]

Geralmente, ele permitia que Mary Pickford e Douglas Fairbanks organizassem sua vida social. Ele era um convidado indispensável quando havia visitantes distintos em sua mansão, Pickfair, que ficava próxima à casa de Chaplin. A predileção de Fairbanks por celebridades era conhecida, especialmente se tivessem um título europeu. Um dia, Chaplin lhe perguntou: "Como vai o Duque, Doug?". Fairbanks respondeu, confuso: "Que Duque?". E Chaplin retorquiu: "Oh! Qualquer um."

Houve outros visitantes estrangeiros na casa de Chaplin no verão de 1930. Certo dia, Eisenstein e Ivor Montagu estavam na casa, apareceram dois jovens espanhóis, Luis Buñuel e o escritor Eduardo Ugarte, trazidos por um amigo comum. Buñuel, tendo alcançado notoriedade com suas obras-primas surrealistas *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*, tinha recebido a oferta extravagante de um estágio pela Metro Goldwyn Mayer e, do mesmo modo extravagante, ele aceitou. A conversa que tentaram quando chegaram foi uma embaraçosa batalha em linguagem de sinais; tarde demais, Montagu e Eisenstein descobriram que o francês de Buñuel era impecável. Depois disso, Buñuel se tornou um visitante frequente na casa, e relatou, em sua autobiografia, como Chaplin tinha, amavelmente, arranjado uma "orgia" para ele e dois de seus compatriotas. Porém, "quando as três estonteantes moças chegaram de Pasadena, eles começaram imediatamente uma tremenda discussão sobre qual delas ficaria com Chaplin, e no fim, as três foram embora, em um acesso de cólera".[23]

No Natal de 1930, Chaplin e Georgia foram convidados para um jantar dado por alguns do contingente espanhol. Buñuel, Ugarte e um ator chamado Peña

decidiram animar as coisas com um incidente surrealista, e saltaram da mesa de jantar para começar a picotar a árvore de Natal. Buñuel admitiu que "não era fácil desmembrar uma árvore de Natal. De fato, nós ganhamos tantos arranhões por alguns resultados tão patéticos, que nos resignamos a jogar os presentes no chão, pisando neles".[24] Os outros convidados ficaram chocados. A despeito disso, Chaplin ("um homem generoso") convidou os espanhóis para sua festa de Véspera de Ano Novo. Eles chegaram e encontraram uma enorme árvore de Natal. Antes do jantar, Chaplin levou Buñuel para um canto e falou: "Já que você gosta tanto de desmembrar árvores, Buñuel, por que não faz isso agora, para não perturbar o jantar?". Buñuel respondeu "que, na verdade, não tinha nada contra árvores...".[25]

Buñuel se lembrava de outras visitas à casa de Chaplin. Eles passaram *Um cão andaluz* várias vezes: a primeira vez, Kono, que estava operando o projetor, desmaiou ao ver a cena de abertura, em que uma navalha corta um olho. Anos mais, tarde, Buñuel se deliciou ao saber, por Carlos Saura, que, de acordo com Geraldine Chaplin, o pai dela costumava assustar as crianças descrevendo cenas dos filmes de Buñuel.[26]

Certo dia, Buñuel foi convidado para ver alguns copiões de *Luzes da cidade*, junto com o escritor Edgar Neville, que, por enquanto, parecia ter sido oficialmente incluído à unidade de produção. Buñuel foi muito tímido para declarar sua opinião, mas Neville sugeriu que a cena com o apito engolido estava longa demais. Mais tarde, Chaplin a cortou. "Curiosamente, ele parecia carecer de autoestima e tinha muitos problemas em tomar decisões". Georgia fez a mesma observação quando via copiões com Chaplin:

> Ele era realmente humilde sobre algumas coisas. Com os copiões, ele perguntava: "Qual você gostou?". E eu diria, e ele pensaria a respeito. Depois, percebi que não queria mais ver os copiões. Vê-los fora da continuidade me perturbava. Quando ele dirigia você, a continuidade estava lá, porque ele dizia o que tinha acontecido até aquele momento.[27]

Uma das histórias de Buñuel é atraente, porém, imprecisa nos detalhes:

> Ele também tinha hábitos de trabalho estranhos, o que incluía compor a música de seus filmes enquanto dormia. Ele tinha um complicado aparelho de gravação ao lado da cama, e costumava acordar — não completamente —, cantar alguns compassos *a bocca chiusa* e voltar a dormir. Ele compôs a trilha inteira de *La Violetera* desse jeito, um plágio que lhe rendeu um caro

processo.[28]

Embora Chaplin possa ter composto a peça enquanto sonhava, ele nunca tinha dúvidas sobre suas origens quando estava acordado. E, apesar de ter havido uma disputa custosa sobre os direitos de reprodução,[29] certamente, não houve processo por plágio.

Capítulo 13:
Afastado de tudo

Quando Chaplin deixou Hollywood, em 31 de janeiro de 1931 — o dia seguinte à estreia de *Luzes da cidade* —, nem ele, nem seu séquito, nem seus amigos podiam adivinhar que levaria um ano e quatro meses para ele voltar. Seu plano imediato era ir às estreias em Nova York e Londres, e depois tirar umas férias curtas na Europa, talvez com a mesma duração da viagem de 1921. Chaplin explicou: "A desilusão do amor, da fama e da fortuna me deixou um tanto apático... Eu preciso de estímulo emocional... Como todos os egocêntricos, voltei-me para mim mesmo. Eu queria reviver minha juventude".[1]

Depois de dois casamentos desastrosos e de uma sucessão de amores inconsequentes, ele, sem dúvida, estava emocionalmente inseguro. Alguns dos mais chegados suspeitaram que, àquela altura, ele estivesse ansioso para fugir das perigosas afeições de Marion Davies, que, por volta de 1931, estava muito mais interessada em Chaplin do que ele nela. Certamente, ele se sentiu desorientado profissionalmente. Quatro anos depois do estabelecimento definitivo dos filmes falados, ele teve sucesso com o que era virtualmente um filme mudo; mas ele poderia fazer isso de novo? "Eu estava obcecado pelo medo de ser antiquado", ele admitiu depois.

Indubitavelmente, as férias eram uma questão de contemporizar e também de procurar novas posições em sua vida pessoal. Thomas Burke, o escritor londrino que Chaplin tinha conhecido em 1921 e que, provavelmente, o conhecia intuitivamente mais que qualquer outra pessoa, escreveu:

> Ele é, antes de tudo, um ator; é possuído por esse, aquele ou por um outro. Ele vive somente um papel, e sem isso fica perdido... Ele pode ser qualquer coisa que você espera que ele seja, e tudo o que não se espera dele, e pode manter esse papel por semanas...
> De tempos em tempos, essa vida imaginária muda. Quando estava na Inglaterra, dez anos atrás, ele era aquela figura de Byron, triste e distante — o amigo invisível de milhões e o homem mais sozinho do mundo. Esse período tinha passado. Em sua última visita à Inglaterra [i.e., em 1931] seu papel era o do *playboy*, o Tyl Eulenspiegel[37] de hoje.[2]

Em Nova York, Chaplin foi recepcionado por uma multidão de repórteres. Ele lamentava ter se comprometido a conceder uma entrevista a Londres por telefone transatlântico, e se recusou resolutamente a fazer o mesmo para um jornal australiano. Ao mesmo tempo, também recusou uma oferta de 670 mil

dólares por 26 transmissões semanais de rádio — o que teria sido o mais alto valor já pago a qualquer locutor de rádio na época. Por outro lado, com exceção da estreia, seu curto intervalo em Nova York foi tomado por compromissos sociais na 5th Avenue ou na Park Avenue, providências para a exibição independente de *Luzes da cidade* e uma visita a Sing Sing, onde ele mostrou o novo filme a uma plateia de prisioneiros e ficou profundamente tocado pelo entusiasmo deles. Carlyle Robinson tinha recebido um aviso que o fez temer uma tentativa de sequestro iminente durante a estada em Nova York, e ele e Arthur Kelly arranjaram para que Chaplin fosse discretamente protegido por dois robustos detetives.

Robinson e Kono iam acompanhar Chaplin à Europa, e Robinson foi, como de hábito, encarregado das providências. Infelizmente, Chaplin tinha começado a não gostar de Robinson, e isso ficaria crítico durante a viagem, o que resultou na demissão de Robinson depois de quatorze anos de serviço. A explicação pode ter sido que, nessa época, Robinson tinha se tornado mais teimoso do que Chaplin gostava que fossem as pessoas à sua volta. Robinson, frequentemente, brincava dizendo que seu trabalho era menos ser um "assessor de imprensa" que um assessor de "subimprensa", e sua ansiedade constante de prevenir ou de encobrir quaisquer indiscrições, gafes ou descortesias involuntárias de seu chefe o colocava em um papel de "babá" que não podia tornar especialmente fáceis as relações com o patrão.

Em parte, pode ter sido para evitar a companhia de Robinson que, no último minuto, Chaplin recrutou um membro extra para o grupo. Era seu amigo Ralph Barton, um conhecido cartunista e ilustrador, que Chaplin convidou na esperança de que isso pudesse aliviar a depressão aguda que já tinha resultado em uma tentativa de suicídio de Barton. Excêntrico e supersensível, Barton estava profundamente desesperado depois de ter sido abandonado pela atriz Carlotta Monterey, que o largou para viver com o dramaturgo Eugene O'Neill. Um bom par de anos mais tarde, O'Neill se tornaria um sogro relutante de Chaplin. A coincidência sempre teve um papel na vida de Chaplin.

A mudança de planos de última hora causou algum embaraço a Robinson. Ele já tinha negociado preços especiais para três leitos no *Mauritânia*,[3] e agora, menos de uma hora antes do embarque, tinha de implorar por um lugar extra no navio que, teoricamente, estava lotado. O problema só foi resolvido quando um oficial da companhia marítima concordou em dividir sua cabine com Robinson, para que Barton pudesse tomar o lugar dele na suíte pessoal de Chaplin. Durante a viagem, Chaplin finalmente cedeu à exaustão inevitável depois de anos seguidos de trabalho em *Luzes da cidade*. Ele raramente saía da cabine, exceto para caminhadas com Barton, no convés, no meio da noite. Da enormidade de telegramas desejando boa sorte e convites da imprensa, ele só respondeu a três: de Lady Astor, de *Sir* Philip Sassoon e de Alistair MacDonald, filho do primeiro-

ministro, Ramsay MacDonald.

O *Mauritânia* atracou em Plymouth, e Chaplin ficou deleitado ao ver que um vagão particular tinha sido providenciado para a viagem até Paddington. O resto do trem estava cheio de jornalistas, mas Chaplin, alegando cansaço, deixou Robinson lidar com eles. Por isso, Robinson ficou surpreso quando o trem fez uma parada não programada em uma estação e Chaplin começou, entusiasticamente, a distribuir autógrafos para a multidão de habitantes locais que tinha se reunido meramente na esperança de ver o trem passar. Ele murmurou placidamente: "Não eram pessoas adoráveis?", à medida que o trem começava a se movimentar novamente. Em Paddington, as multidões eram tão grandes e excitadas quanto tinham sido dez anos antes em Waterloo, mas, desta vez, a polícia estava mais bem preparada para lidar com elas; Chaplin, amavelmente, subiu ao teto do vagão e acenou com seu chapéu e a bengala, para alegria geral.

Uma enorme suíte tinha sido reservada no Carlton para acomodar Chaplin, Barton, Robinson e Kono; até mesmo Chaplin ficou impressionado com o esplendor.

> A coisa mais triste que eu posso imaginar é se acostumar ao luxo. Cada dia que pisei no Carlton era como entrar em um paraíso dourado. Ser rico em Londres faz da vida uma excitante aventura a cada minuto. O mundo é um divertimento. O espetáculo começa logo pela manhã.[4]

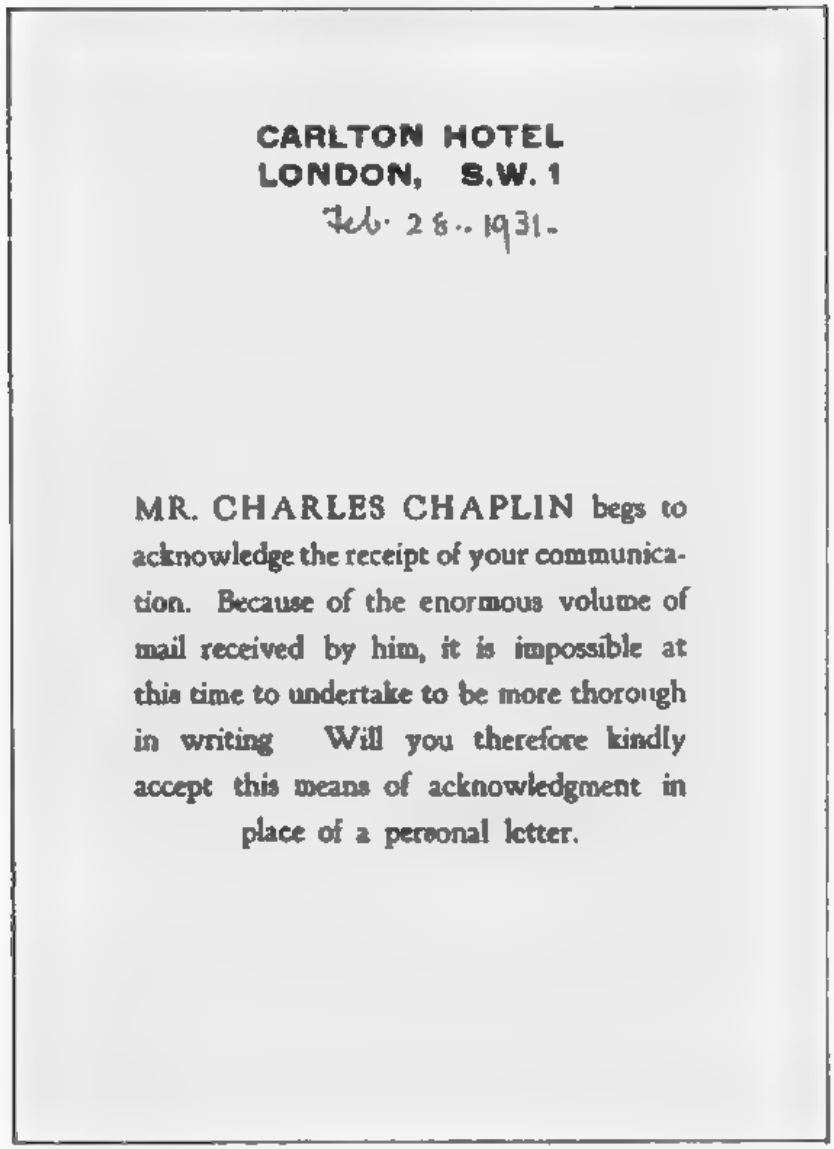
O "espetáculo" envolvia um inebriante rodopio social pela elite intelectual e política de Londres, organizada para ele, principalmente, por Philip Sassoon, Lady Astor e seu velho amigo Edward Knoblock. Durante o almoço com Lady Astor, ele teve um animado debate com Maynard Keynes e encontrou Bernard Shaw pela primeira vez. Inicialmente intimidado por Shaw, Chaplin decidiu, depois de algumas discussões acerca da natureza da arte, que ele era "apenas um velho cavalheiro com um grande intelecto que usa a inteligência perspicaz para esconder seu sentimento irlandês". Ele se encontrou frequentemente com H. G.Wells, que agora já era uma amizade estabelecida. Chaplin foi convidado a ir a Chartwell, para passar o fim de semana com Churchill, a quem ele continuou a admirar profundamente apesar do aparente antagonismo político (paradoxal e imprevisível como era a esse respeito, ele até mesmo subiu ao palanque em uma das reuniões de Lady Astor, na eleição de 1931, embora tivesse apresentado alguma dificuldade em explicar seu apoio ao Partido Conservador, tanto para si mesmo quanto para a plateia). Como convidado de honra em um jantar na casa de Lady Astor, em Cliveden, Chaplin divertiu os convidados — cuidadosamente escolhidos dentre o espectro político, incluindo Lloyd George — com um discurso em que ele se lançou a uma diatribe contra a complacência diante da

ameaça da era das máquinas. Dificilmente sua plateia saberia que eram testemunhas da gênese de *Tempos modernos*.

Apesar dos esforços de esconder da imprensa, a visita de Chaplin à Chequers[38] repercutiu muito. Ele parece ter ficado um pouco desapontado com o ministro trabalhista, Donald MacDonald. Porém, pelo menos, o encontro privado com Lloyd George organizado por Sassoon (que tinha trabalhado como secretário durante o seu período como ministro) parecia ter sido mais vigoroso, com Chaplin elaborando, entusiasmadamente, um plano para livrar Londres dos cortiços.

Dessa vez, Chaplin se preparou para algo que não tinha ousado fazer em 1921: ele visitou a escola em Hanwell, onde passara os meses mais solitários de sua infância. Carlyle Robinson acreditava que Ralph Barton o tinha acompanhado, mas as notícias dos jornais sugerem que ele chegou inesperadamente e sozinho. Assim que souberam de sua chegada, no entanto, a excitação na escola foi intensa:

> Ele entrou no refeitório, onde quatrocentos meninos e meninas levantaram as cabeças quando o avistaram, e entrou com estilo.
> Levantou o chapéu e, magicamente, saltou no ar! Ele girou sua bengala e atingiu a própria perna! Virou os pés para fora e saltitou como ninguém mais podia fazer! Era Charlie! Gritos! Guinchos de alegria! Mais gritos!
> E estava se divertindo tanto quanto as crianças.
> Ele subiu no tablado e anunciou, solenemente, que ia fazer uma imitação de um velho inspecionando alguns quadros. Virou de costas, andando e perscrutando a parede. E maravilha das maravilhas — enquanto se movimentava, o velho crescia a olhos vistos! Trinta, depois sessenta centímetros! De um velho nasceu um gigante!
> O segredo era simples se você estivesse de frente para ele. Seus braços estavam esticados acima da cabeça; seu casaco estava sendo apoiado na ponta dos dedos e o chapéu estava equilibrado no colarinho.
> Ele viu os "bebês" tomarem banho e com roupas de dormir, sentados se aquecendo em volta do fogo antes de se recolherem. Os bebês o ovacionaram de novo, e ele riu como um bebê. As crianças jamais esquecerão essa visita.[5]



CARLTON HOTEL
LONDON, S.W. 1
Feb. 28.. 1931.

MR. CHARLES CHAPLIN begs to acknowledge the receipt of your communication. Because of the enormous volume of mail received by him, it is impossible at this time to undertake to be more thorough in writing Will you therefore kindly accept this means of acknowledgment in place of a personal letter.

1931 – Resposta enviada aos correspondentes durante a estada de Chaplin em Londres.

A experiência parece ter causado uma profunda impressão em Chaplin. Robinson alegou que ele chorou quando voltaram para o Carlton. Alguns dias depois, Chaplin disse a Thomas Burke que aquilo tinha sido

> a maior experiência emocional de sua vida... Ele disse, excitado, que *tinha* sido pavoroso, mas que ele gostava de ser ferido, e eu percebi que sua natureza insensível estava interessada na palpitação da nevralgia e nos efeitos da palpitação. Ele amava estudar a si mesmo.[6]

Chaplin disse a Burke:

> Eu não perderia isso por nada no mundo. Era isso que eu estava

> querendo. Deus, você se sente como se fosse um morto voltando à vida. Cheirar aquele cheiro do refeitório, e lembrar que era ali que você sentava, e que foi você quem fez aquela marca no pilar. Só que não era você. Era você em outra vida — sua alma gêmea —, algo que você foi e que não é mais. Como uma cobra que solta a pele de vez em quando. É uma das peles que você largou, mas ainda há o seu cheiro nela. Oh! Foi maravilhoso! Quando estava lá, sabia que era aquilo que eu estava querendo há anos. Tudo me conduziu até lá, e eu estava maduro para aquilo. Minha volta a Londres, em 1921 e meu retorno este ano foram bastante maravilhosos, mas não foram nada como aquilo. Estar entre aqueles prédios e me conectar com tudo aquilo — com a miséria e com algo que não era miséria[...] O choque daquilo também. Sabe, eu nunca acreditei que tivesse realmente estado lá. Estive lá trinta anos atrás, e trinta anos — porque, nada nos Estados Unidos dura tanto tempo. Eu queria que durasse. Oh! Deus! Como eu queria que durasse, mas eu sei que não durará.
> Bem, eu chamei um táxi, dei-lhe o endereço e nós saímos. E quando chegamos perto, tudo eram ruas, e lojas, e casas. E achei que não estava mais lá. Eu não sei o que teria feito se não estivesse mais lá. Acho que eu teria voltado direto para Hollywood. Porque foi por causa disso que vim. Eu disse ao motorista para continuar, embora não achasse que aquilo fosse um bom sinal, pois eu sempre me lembrava do lugar no meio do mato, com campos ao redor. E, então, o táxi parou[...] E depois saiu da estrada principal e entrou em algo que parecia com um campo com arbustos. E depois, de repente, lá estava! Oh! Estava lá — do jeito que deixei. Eu nunca tive um momento como aquele em minha vida. Eu estava fisicamente doente de emoção.[7]

Burke ralhou com ele por causa do sentimentalismo de tentar recapturar o passado que tinha deixado para sempre:

> "Mas se pode pegá-lo e olhar para ele" — ele respondeu. Pode-se pensar que se foi feliz um dia, ou intensamente miserável — talvez seja a mesma coisa desde que seja intenso — e se pode conseguir algo ao olhar para o cenário onde aconteceu... E, de qualquer modo, eu gosto de ser mórbido. Faz-me bem. Eu vicejo nisso.[8]

Tocado como estava pela excitação delas, Chaplin prometeu às crianças que voltaria para vê-las e traria um projetor de cinema como presente. Robinson foi

instruído para buscar o equipamento mais apropriado com a ajuda da United Artists. Um presente foi preparado para cada criança, consistindo de um saco de doces, uma laranja e um xelim novo em um envelope, com a inscrição "Um Presente de Charlie Chaplin".

No dia agendado para a sua visita, entretanto, Chaplin decidiu almoçar com Lady Astor. Quer o efeito emocional da primeira visita tenha se mostrado muito intenso, quer tenha se esvaído, de qualquer modo, nenhum apelo de Robinson pôde convencer Chaplin a abandonar o almoço; Robinson e Kono foram obrigados a entregar os presentes, enormemente embaraçados ao chegar de limusine, passando pelas enormes multidões que tinham se reunido para ver de relance o ídolo. A imprensa, que também tinha vindo aos montes, não deixou de indicar os ecos de *Em busca do ouro* na mesinha posta no refeitório para o convidado que não chegou.

O incidente atraiu a primeira publicidade menos favorável que Chaplin tinha recebido desde sua chegada à Inglaterra, mas, naquele momento, ele estava muito ocupado com os preparativos para a estreia londrina de *Luzes da cidade*, para se preocupar. O espetáculo aconteceu no Dominion, na Tottenham Court Road, em 27 de fevereiro. As vastas multidões que se reuniram do lado de fora do cinema embaixo de uma chuva torrencial, esperando ver o astro, ficaram desapontadas: Chaplin e Robinson tinham entrado às escondidas no cinema durante a tarde, antes do espetáculo. Houve uma competição feroz pelos lugares perto de Chaplin. Durante o evento, ele foi ladeado por Lady Astor e Bernard Shaw, e ele estava nervoso pela reação que Shaw teria. Shaw riu e chorou com o resto das pessoas. Mais tarde, um repórter perguntou a Shaw o que ele achava da ideia de Chaplin interpretando Hamlet. A resposta dele foi:

> Por que não? Muito antes do Sr. Chaplin ter ficado famoso e não tivesse chegado mais longe que protestar ou de protestarem contra ele, eu fiquei perplexo com a sua expressão pungente e trágica, tão notável quanto a de Henry Irving, e Irving fez um sucesso tremendo como Hamlet — ou melhor, com a sua própria criação que ele chamou de Hamlet.

Chaplin tinha planejado uma pequena ceia depois do espetáculo, mas a lista de convidados rapidamente aumentou para mais de duzentas pessoas, e se tornou o evento social da estação. Thomas Burke — que, como H. G. Wells e J. M. Barrie, cautelosamente declinou do convite — observou que o próprio "Tyl Eulenspiegel não teria conseguido travessura tão soberba quanto Chaplin conseguiu quando fez toda Mayfair brigar pelos convites de sua ceia, e os fez lhe proporcionarem tanta diversão quanto seus filmes lhe davam".[9] A nobreza, os talentosos, os melhores e maiores de Londres foram convocados, e Chaplin quebrou o gelo com uma

afetuosa gafe, quando se referiu a Churchill "como o *finado* Ministro das Finanças".

Dessa noite em diante, Chaplin se lançou vivamente ao papel de *playboy*, que o divertiria durante o ano seguinte ou quase isso. Como se fosse uma reação aos anos solitários de trabalho em *Luzes da cidade*, ele embarcou em uma série de flertes e aventuras com um entusiasmo quase adolescente. Contrariamente ao seu desgosto por publicidade pessoal, ele parecia se deliciar com a atenção, enquanto a imprensa mundial o fotografava na companhia de uma sucessão de belas mulheres, e especulava imprudentemente sobre futuros casamentos e atrizes principais. A primeira da série foi Sari Maritsa que, com sua amiga Vivian Gaye (mais tarde Sra. Ernst Lubistch), tinha ido à estreia e à festa como convidadas de Carlyle Robinson. Chaplin insinuou seu interesse e ficou deleitado ao saber que a Srta. Maritsa era uma excelente dançarina, e impressionou os convidados dançando com ela um elegante tango. Durante o resto de sua visita à

britânica, Sari (cujo nome verdadeiro parece ter sido Patricia Deterring, e que depois teria uma breve carreira em Hollywood) foi sua companhia constante. Robinson, em seu papel de assessor de "subimprensa", tentou tirar os repórteres da jogada, alegando que Sari era, na verdade, sua namorada; mas isso não evitou os jornais britânicos de especularem sobre se ela seria a estrela do próximo filme de Chaplin. A imprensa, tanto na Grã-Bretanha quanto no exterior, agora começava a declarar, confiante, que Ramsay MacDonald tinha recomendado Chaplin para receber o título de "*sir*". Vários jornais publicaram charges celebrando a honraria vindoura; uma manchete do *Statesman,* de Boise, (Idaho, EUA), proclamou, deselegantemente: "Charlie vai ter a cabeça rachada pela espada do Rei". Subitamente, todavia, a imprensa declarou que a honra, afinal, não seria concedida. A opinião geral publicada abertamente era que o título tinha sido vetado pela própria Rainha Mary, ao sentir que a Família Real faria parte de algum tipo de golpe publicitário ao conceder o título a um comediante do cinema.

Mais de quarenta anos depois, quando Chaplin, finalmente, recebeu o título de cavaleiro da neta de George V e da Rainha Mary, um vazamento do gabinete do Primeiro Ministro revelou que a única explicação registrada para a recusa da honra em 1931 tinha sido a publicidade desfavorável gerada por Northcliffe durante a Primeira Guerra Mundial. O primeiro-ministro, Ramsay MacDonald, pode não ter sido encorajado pela resposta de Chaplin, quando ele organizou um jantar em sua homenagem na Câmara dos Comuns, onde se encontraria com um seleto grupo de parlamentares. Chaplin, que claramente não tinha gostado de MacDonald, ficou cada vez menos entusiasmado com a ideia e finalmente decidiu que era imperativo viajar a Berlim um dia antes do dia acertado para a visita. O filho do primeiro ministro, Alistair MacDonald, e o próprio grupo de Chaplin ficaram ainda mais desconcertados com a recusa de Chaplin de telefonar se desculpando. Ele preferia escrever, foi o que ele disse; e então, previsivelmente, também não o fez. Finalmente, *Sir* Philip Sassoon foi obrigado a acompanhar o grupo de Chaplin à Europa e rascunhar uma carta adequada para desenredar todos os envolvidos de um sério apuro. O embaraço ainda quase cresceu no instante mesmo em que Chaplin partia, pois Sari queria convencê-lo a ficar em Londres, em vez de enfrentar os rigores de uma tempestuosa travessia do Canal. Percebendo a afronta ao primeiro-ministro se Chaplin permanecesse em Londres depois de ter declinado do convite para jantar, seus amigos, protestando, o apressaram para a Liverpool Street, onde, por precaução, tinham tomado providências para que o trem atrasasse quinze minutos.

Enquanto isso, Barton tinha deixado o grupo. Apesar de parecer estar se divertindo quando chegou, ele tinha novamente caído em uma aguda depressão. Depois da primeira semana, ele não podia ser convencido a sair do hotel; vagava pela suíte e pelos corredores. Certa vez, Robinson o encontrou manuseando um revólver e ficou aterrorizado que ele pudesse acabar com a vida de Charlie junto

com a sua própria. Chaplin ficou alarmado e irritado ao descobrir que Barton tinha cortado os fios dos relógios elétricos, por motivos que só Barton sabia. O grupo ficou positivamente aliviado quando ele anunciou sua intenção de voltar para casa. Robinson reservou-lhe uma passagem para Nova York no *Europa*, e Chaplin lhe deu 25 libras para as despesas, pois, a essa altura, ele estava quebrado. Duas ou três semanas depois de voltar aos Estados Unidos, Ralph Barton deu um tiro na cabeça em seu apartamento em Nova York.

Nos dez anos depois de sua última visita, a fama de Chaplin tinha crescido tanto na Alemanha quanto no resto do mundo, e as densas multidões habituais se alinharam no caminho da estação de trem (onde ele conheceu Marlene Dietrich) até o Hotel Adlon.

1931 – Ralph Barton, caricatured by Chaplin.

1931 – Ralph Barton, caricatura feita por Chaplin.

Ele foi recebido por membros do Reichstag (o Parlamento Alemão), e o Príncipe Henry da Prússia o conduziu em uma visita ao Palácio de Potsdam (que ele não gostou — mas ele nunca gostou de palácios). Ele visitou os Einsteins e ficou muito impressionado com a modéstia do apartamento deles, e ficou

animado quando Einstein concluiu um vívido debate sobre economia mundial com o elogio: "Você não é um comediante, Charlie, é um economista".

Por volta de 1931, a atmosfera política na Alemanha já era agourenta. A imprensa nazista se colocou contra o populacho de Berlim, por eles perderem a cabeça por causa de um comediante americano "judeu". Depois, no dia em que Chaplin tinha uma audiência com o Chanceler Wirth, dez homens, alegando serem representantes de trabalhadores do cinema desempregados, chegaram ao Adlon, exigindo uma entrevista. Robinson disse que seria inútil que eles tentassem vê-lo, mas eles ameaçaram uma demonstração com dez mil pessoas em frente ao hotel se não vissem Chaplin. Finalmente, três deles foram admitidos, e Chaplin lhes disse que sentia muito pela situação deles, mas que também havia 75 mil desempregados em Hollywood. Uma hora depois, o jornal diário comunista saiu com uma reportagem dizendo que Chaplin tinha recebido uma delegação de seus editores e tinha expressado profunda simpatia com a jovem causa comunista. O incidente, claramente, perturbou e embaraçou Wirth na audiência subsequente.

Todavia, Chaplin teve o consolo de mais encontros românticos, com a bailarina vienense La Jana e com a atriz americana Betty Amann. Mesmo encantadoras como eram suas conhecidas, ele ficou permanentemente impressionado à primeira visão do busto de Nefertiti no Museu Pergamon. Imediatamente, encomendou um fac-símile do busto com o artista que tinha feito a cópia para o museu em Munique, e que teria um lugar de honra permanente em seus sucessivos lares.

Em seguida, o grupo foi para Viena, onde as multidões que saudavam sua chegada eram talvez mais surpreendentes do que qualquer de suas viagens à Europa. Felizmente, ainda existem filmes sobre a viagem, mostrando Chaplin sendo carregado por cima das cabeças da multidão, enquanto era conduzido por todo o percurso entre a estação de trem e o Hotel Imperial. Nessa ocasião também ele falou as primeiras palavras a uma câmera sonora de cinema, cinco anos antes de *Tempos modernos*. Tais palavras consistiram somente em: "Guten Tag! Guten Tag" [Bom dia, bom dia], repetidas bem nervosamente, enquanto ele agarrava firme seu chapéu e sua bengala, com receio de que eles se perdessem no mar de rostos em que flutuava. Os encontros românticos de Berlim foram esquecidos quando ele descobriu entusiasmos compartilhados com a pianista Jennie Rothenstein. A exuberância da bela estrela de operetas Irene Palasthy, no entanto, provou-se demais para ele, e resolveu não viajar para Budapeste, temendo que as famosas belas da cidade pudessem se mostrar todas tão francamente emocionais.

Em vez disso, Chaplin e seu grupo viajaram para Veneza, que o impressionou profundamente, embora ele a tenha achado melancólica demais para passar mais do que alguns dias visitando a cidade. Ele chegou um tanto receoso que Marion Davies pudesse ter parado lá em uma de suas viagens à Europa. De fato,

ela chegou alguns meses depois, quando Chaplin estava em outro lugar da Europa, e agradecidamente pôde recusar o convite para uma suntuosa festa em seu palacete. De Veneza, Chaplin viajou de trem para Paris, onde almoçou com o Ministro de Relações Exteriores, Aristide Briand, e foi condecorado com a Legião de Honra. Chaplin não sabia, mas a decisão de fazer a homenagem fora resultado de representações de um grupo de seus admiradores franceses, liderados pelo seu primeiro e mais leal amigo parisiense, o cartunista Cami. Cami, na verdade, tinha ido à Londres durante a estada de Chaplin no Carlton, mas Chaplin estava tão ocupado que só pôde dedicar-lhe um apressado aperto de mãos enquanto saía do hotel rumo à Liverpool Street, na noite final de sua visita.

À medida que o trem se aproximava de Paris, a polícia francesa subiu a bordo para prevenir Chaplin, que, por causa das imensas multidões, foi aconselhado a saltar do trem antes da estação final. Eles mesmos tinham mudado sua reserva para o Crillon, a fim de evitar o pior da multidão. Chaplin ficou irritado com essa interferência em seus planos e se recusou a deixar o trem antes de chegar ao terminal, embora tenha concordado com a mudança de hotel. Apesar das multidões e da dúzia de policiais fortes que o cercavam, Cami conseguiu chegar até Chaplin. Entretanto, isso mais irritou do que agradou Chaplin: ele ficou furioso quando suspeitou que Cami estava envolvido em um complô para fazê-lo falar no microfone que foi empurrado para ele. (Cami só era culpado de gritar em seu ouvido que agradaria a multidão se ele falasse algo como "Bonjour, Paris" [Bom dia, Paris]). Cami acompanhou o grupo de Chaplin até o Crillon, mas Chaplin, ainda bravo, insistiu para que ele fosse expulso. Essa foi, até onde pode ser verificada, a última vez em que os dois homens se encontraram, embora o sentimental Cami nunca tenha oscilado em sua adoração ao ídolo da juventude.

Além do almoço com Briand, houve duas ocasiões sociais memoráveis na França. Em uma audiência completamente constrangedora com o Rei Alberto I da Bélgica, Chaplin sentou-se em uma cadeira muito baixa, enquanto o rei, que era muito alto, ocupou uma cadeira muito mais alta. Mais tarde, o incidente deu a Chaplin a ideia da reunião com os chefes de estado rivais de *O grande ditador*.

No trem para Veneza, Chaplin tinha conhecido o Duque e a Duquesa de Westminster e, imprudentemente, aceitou o convite deles para uma caça ao javali em suas terras, em Saint-Saèns, na Normandia. Os rigores do esporte o deixaram precisando de massagem por vários dias. Ademais, ele, normalmente tão consciencioso de sua aparência, ficou mortificado ao ser fotografado pela imprensa enquanto usava um indecoroso traje composto de itens emprestados do Duque e de vários convidados de tamanhos variados. Também haveria um reflexo dessa situação no costume do "treinador animal", em *Luzes da ribalta*.

Já era final de março, e Chaplin decidiu ir para o sul da França. Sydney tinha se estabelecido em Nice havia seis meses; quando vários fatores, tanto financeiros quanto pessoais, tinham frustrado seus planos de estabelecer a

produção na Inglaterra, ele decidiu que estava bem o bastante para se aposentar e levar uma vida de prazer. O apartamento de Sydney era muito pequeno para convidados, então, Chaplin aceitou agradecido o convite do milionário americano Frank Jay Gould para ficar no Majestic Hotel, em Nice, que ele possuía junto com o cassino. Gould tinha sido casado com Edith Kelly, irmã de Hetty e de Arthur Kelly, que tinha providenciado o convite.

Chaplin percebeu rapidamente que a ânsia de tê-lo como hóspede não era inteiramente desinteressada. A presença de Chaplin no Majestic e no outro hotel de Gould, o Palais de la Mediterranée, era um grande atrativo para a rica e curiosa clientela local. Na noite em que Chaplin chegou, Gould deu uma festa em sua homenagem no Palais, e cobrou uma entrada de cinco francos ao terraço, de onde os convidados podiam avistar Chaplin. O charme da mais recente Sra. Gould (houve até rumores de Chaplin transformá-la em atriz) suavizou a braveza de Chaplin, mas várias atividades sociais que Gould, otimista, tinha programado foram prontamente canceladas. No entanto, tanto Charles quanto Sydney parecem ter sido ludibriados pelo atarefado assessor de imprensa de Gould, um russo insinuante e malicioso chamado Boris Evelinoff, que combinava seu trabalho para Gould com a atividade como correspondente para o *Le Soir*. Evelinoff tornou-se membro regular do círculo de Chaplin na Riviera. E, depois do retorno dele à América, Evelinoff foi temporariamente representante oficial de Chaplin em Paris — até que ficasse evidente que o tamanho de suas contas excedia um pouco o valor de seus serviços. Além dos Gould, Chaplin circulou com o grupo da Riviera, que compreendia desde a prima-dona escocesa-americana Mary Garden até o Duque de Connaught. Ele ficou especialmente deleitado ao conhecer Emil Ludwig, o biógrafo de Napoleão, no qual Chaplin sempre enxergou um papel perfeito para si mesmo.

O encontro mais significativo na Riviera foi com May Reeves, ou Mizzi Muller, que seria o envolvimento romântico exclusivo durante onze meses na vida de Chaplin e, mais permanentemente, providenciaria grande parte da inspiração para o personagem de Natascha no roteiro *Stowaway*, que eventualmente se tornaria *Uma condessa em Hong Kong*. O passado de May era algo misterioso. Parecia que ela era tcheca e tinha ganhado prêmios em concursos nacionais de beleza na Tchecoslováquia. Ao chegar à Riviera, ela tinha vencido um concurso de dança e conhecido Sydney.

Após a chegada do grupo à França, Robinson tinha ficado sobrecarregado com a quantidade de correspondência de Chaplin, grande parte em idiomas que ele não conhecia. Ele perguntou a Sydney se podia ajudá-lo a encontrar uma secretária multilíngue, e, uma noite no Casino, Sydney apresentou May como a candidata ideal para o trabalho, pois ela falava seis idiomas fluentemente. Elegante e linda, com a aura de uma aventureira sofisticada, May dificilmente parecia a secretária perfeita naquela noite. Robinson ficou agradavelmente

surpreso, no entanto, quando ela chegou às 9h em ponto na manhã seguinte e começou a separar as cartas e a comentá-las com pequenas traduções precisas e claras. Desnecessário dizer que ele apreciou a secretária perfeita por meras três horas. O encanto e a beleza de May conquistaram Chaplin no momento em que ele pôs os olhos nela. Na mesma noite, ele a convidou para jantar em companhia de Sydney e Robinson, e daí em diante ela se tornou uma companhia inseparável de Chaplin. Ele pareceu positivamente estimulado pela intensa desaprovação da ligação, evidenciada por todos à sua volta, com exceção de Kono, que foi caloroso com a jovem, principalmente depois que ela cuidou habilmente dele durante um surto severo de envenenamento por ptomaína. Os Goulds ficaram ultrajados por Chaplin ser visto em seu estabelecimento com uma pessoa tão dúbia socialmente; Sydney e Minnie estavam apreensivos com uma nova situação à maneira de Lita Grey; Robinson rangia os dentes em seu papel de assessor de "subimprensa".

Chaplin e seus anfitriões perceberam que era tempo de eles irem embora, mas nenhuma das partes achava fácil tomar a iniciativa. A Sra. Gould encontrou a maneira mais polida de resolver o impasse: certa manhã, ela chegou à suíte de Chaplin e o presenteou com um par de finas abotoaduras de platina, e disse graciosamente quão adorável tinha sido tê-lo no hotel. Chaplin alegremente anunciou que o grupo, incluindo May e Sydney, iria viajar para a Argélia. Com dificuldade, ele foi convencido de que seria melhor se May viajasse em outro navio.

Tais ardis não despistaram completamente a imprensa, e os jornalistas continuaram a especular sobre Chaplin e a "misteriosa Mary", que, por alguma razão, era como May, geralmente, era identificada. De volta aos estúdios, Alf Reeves fez o melhor que pôde para manter feliz a imprensa californiana. Ele contou a Kathlyn Hayden, em quem o estúdio confiava um pouco mais que nos outros colunistas de Hollywood:

> Charlie está loucamente apaixonado... Mas não é o que você pensa! Ele conseguiu resistir aos encantos de todas as belas moças de Londres, Berlim, Paris e Viena, somente para sucumbir à fascinação de Argel. E Argel será o novo habitat de Charlie pelos próximos dois ou três anos — ou o período que levar para completar seu próximo filme, que será inteiramente rodado naquele país.
>
> Entendo que as notícias veiculadas nos jornais ingleses e europeus no sentido que o próximo filme de Charlie será feito em Londres, Paris ou Berlim — mas a verdade é que cada cena do filme será feita em Argel.
>
> Charlie está agora trabalhando no desenvolvimento da história. Do

> esboço de ação dramática que ele me telegrafou, acho que ele vai repetir o truque que fez um grande sucesso em dois de seus filmes anteriores — em certo ponto da história, vai alterar completamente sua aparência com o objetivo de se disfarçar. Os veteranos irão se lembrar de que em *Pastor de almas* ele se vestiu de clérigo, e em um filme ainda mais antigo ele usou uma peruca e roupas de mulher. Logicamente, no novo filme, ele será o mesmo pequeno Vagabundo que tem sido sempre, mas, a certa altura da ação, as circunstâncias o obrigarão a se disfarçar com as roupas esvoaçantes de um xeique![10]

Não se soube mais nada a respeito desse filme de xeique de Chaplin. Não há dúvida de que um dos irmãos Chaplin tinha passado essa informação a Reeves, que era sabidamente cuidadoso em declarações à imprensa. Para pôr fim aos falatórios que vinham da Europa, Reeves enfatizou à Srta. Hayden:

> A atriz principal de Charlie no novo filme, seguramente, não será nenhuma das beldades de Londres, Berlim e Paris cujos nomes têm sido mencionados a esse respeito. Ela, definitivamente, virá de Hollywood.[11]

Entediado com a inatividade, Sydney renovou seu interesse nos negócios do irmão e conseguiu convencê-lo de que os acordos de distribuição tanto nos Estados Unidos quanto na França deviam ser supervisionados mais de perto. Isso deu a Chaplin uma desculpa para se livrar temporariamente do cansativo Robinson, que foi despachado para Nova York com uma lista de assuntos embaraçosos para investigar. Na volta de Robinson para a Europa, ele e Sydney foram juntos a Paris para verificar os acordos de distribuição de *Luzes da cidade* na França. Logo que chegaram, começaram a receber uma enxurrada de cartas de Minnie Chaplin de Nice. Ela estava profundamente alarmada com a crescente publicidade que o caso May Reeves estava atraindo. Sydney mandou Robinson de volta para o sul da França com instruções inequívocas para acabar com a relação, mesmo que isso significasse contar a Chaplin que o próprio Sydney tivera um caso com a moça — ele conhecia muito bem a forte necessidade do irmão de monopólio em questões do coração.

Apreensivo, mas cumpridor de suas tarefas, Robinson levou a cabo sua missão. Ele chegou a Marselha a tempo de alcançar o navio que trazia Chaplin e May de volta de Argel. Correndo para embarcar antes dos repórteres, conseguiu convencer o casal a desembarcar separadamente, e ele mesmo acompanhou May, de modo que não houve fotografias comprometedoras nos jornais. Os resultados de seus esforços posteriores para desiludir Chaplin em relação a May

eram previsíveis. A relação do casal, sem dúvida, foi prejudicada, mas o relacionamento de Robinson e de Chaplin foi encerrado — de modo amargo e permanente. Já irritado com a constante presença de Robinson, Chaplin ficou furioso com o papel ignóbil que ele agora estava desempenhando. E Sydney também ficou, quando soube que Robinson tinha levado suas instruções ao pé da letra, revelando seu relacionamento com May.

Robinson foi enviado para Nova York, onde foi indicado como representante do estúdio para a costa leste. No final do ano, ele recebeu uma carta de Alf Reeves, explicando que seus serviços não eram mais necessários, uma vez que os contratos de *Luzes da cidade* já estavam mais ou menos encerrados, e que os planos para a próxima produção de Chaplin ainda eram vagos. Ele recebeu quinze dias de aviso prévio. Mais tarde, Robinson publicaria um relato amargurado, porém, verificável de seus quinze anos como funcionário de Chaplin.

Robinson deixou a França no fim de maio de 1931. Apesar de alguns períodos de separação, May continuou próxima de Chaplin nos dez meses seguintes. Ela tinha se apaixonado perdidamente por ele. Era impossível saber quais eram os sentimentos dele para com ela depois que a paixão passageira inicial desvaneceu, mas parece indubitável que ela era uma companhia de férias alegre, apaixonada e complacente. De Nice, eles foram para a elegante Juan-les-Pins. Foi lá que Kono teve o seu episódio de envenenamento por ptomaína, para grande alarme de Chaplin, que estava certo de que seu indispensável criado iria morrer. Henri d'Abbadie d'Arrast, o antigo assistente de *Casamento ou luxo*, inventou viagens de carro para Paris e para a casa de sua própria família. Em uma dessas viagens, eles se envolveram em um acidente, mas Chaplin não se feriu. D'Arrast, em seguida, convenceu Chaplin a se mudar para Biarritz, onde Winston Churchill o convidou para almoçar. Lá ele também conheceu Edward, o Príncipe de Gales, apresentado por Lady Furness, ex-Thelma Morgan Converse. Lady Furness (que tinha servido como dama de companhia na época de Lita Grey) era evidentemente importante na organização dos compromissos sociais de Chaplin: foi ela quem o apresentou à Srta. Wallis Simpson. De Biarritz era uma viagem curta até a Espanha, e Chaplin assistiu a uma tourada. Ele foi visto se retraindo quando o touro atacou o cavalo. Depois, perguntado se tinha gostado da luta, ele respondeu, cautelosamente: "Eu prefiro não dizer nada". Nos anos seguintes, depois de Franco subir ao poder, Chaplin foi inflexível em sua recusa de voltar à Espanha, embora sua filha Geraldine tenha fixado residência lá.

No final de agosto, Chaplin voltou a Londres, via Paris, para lá passar o outono. Ele ficou tanto aliviado quanto perturbado ao ser recepcionado mais friamente que no inverno anterior. Isso acontecera parcialmente porque a novidade tinha acabado; porém, sem a proteção de um assessor de imprensa, Chaplin começou a atrair notícias inamistosas dos jornais ingleses. Uma senhora chamada May

Shepherd, que tinha sido contratada por Robinson para lidar com a contínua avalanche de correspondência que chegava à Londres, exigiu um aumento de cinco libras semanais ao acordo prévio, pois o trabalho tinha se provado mais oneroso do que ela antecipara. A United Artists e os amigos próximos e conselheiros de Chaplin o instaram a concordar com o pedido dela, mas ele fincou pé, considerando uma questão de princípios manter o acordo original. Somente depois de algumas semanas de ansiedade para todos, de consideráveis despesas legais e de uma boa dose de frenesi da imprensa, ele subitamente concordou em fazer um acordo com a Srta. Shepherd.

Os jornais se deliciaram maliciosamente com a rixa com a Royal Variety Performance. Enquanto Chaplin estava em Juan-les-Pins, recebeu um telegrama de George Black, convidando-o para participar do evento no mês seguinte. Há duas versões diferentes do que aconteceu em seguida. Uma versão diz que, por falta de uma secretária para lidar com sua correspondência, Chaplin simplesmente deixou passar o convite. A maioria dos jornais, no entanto, alegou que ele tinha recusado, dizendo que nunca se apresentava no palco. (Em uma entrevista, ele disse que seria "de mau gosto" fazê-lo). Em vez disso, ele enviou uma doação de mil dólares, com o comentário muito ácido que isso representava seus vencimentos nos últimos dois anos de residência na Inglaterra.

A imprensa popular — ignorando perversamente o fato de que a Variety Performance era real, mas não uma *exigência* real — representou a recusa de Chaplin como um insulto ao rei. Chaplin, com toda razão, ficou enraivecido. Infelizmente, ele solucionou o problema destilando sua indignação sobre um jovem que encontrou na quadra de tênis em Juan, sem saber que ele era repórter (pois ele havia perdido seu assessor para "assuntos corriqueiros"):

> Eles dizem que tenho um dever para com a Inglaterra. Eu queria saber que dever é esse. Ninguém me queria ou se preocupava comigo na Inglaterra dezessete anos atrás. Eu tive de ir para a América para ter a minha chance, e eu a consegui lá.
>
> Então, esperei pacientemente aqui [em Juan-les-Pins] pelo Príncipe de Mônaco, e parece que eu estava insultando o Duque de Connaught.
>
> Por que as pessoas estão se preocupando comigo? Eu sou apenas um comediante de cinema, e eles estão fazendo de mim um político.

Ele continuou a expressar algumas opiniões sinceras sobre o assunto do nacionalismo, que chamou de "patriotismo":

> Patriotismo é a maior insanidade que o mundo já sofreu. Eu estive

> por toda parte da Europa nos últimos meses. O patriotismo é exaltado em todo lugar, e o resultado será outra guerra. Espero que, da próxima vez, eles mandem os velhos ao *front*, pois os velhos são os verdadeiros criminosos da Europa de hoje.

Mais de trinta anos depois, Chaplin ainda não achava motivo para mudar seus pontos de vista: "Como alguém pode tolerar o patriotismo, quando seis milhões de judeus foram assassinados em nome dele?". Mesmo premonitória como era a sua opinião, estava longe de ser elegante, em 1931, na Inglaterra, e foi largamente criticada.

Entretanto, a inconstância da imprensa não teve efeito na vida social de Chaplin na Inglaterra. Ele viu várias vezes o Príncipe de Gales e foi convidado a passar o fim de semana em Fort Belvedere, a residência do Príncipe, perto de Virginia Water. Isso lhe abriu mais portas do que ele estava disposto a entrar. Dentre os famosos anfitriões londrinos que o convidaram, estavam Margot Asquith, Lady Oxford, Sibyl Lady Colefax e Lady Cunard. Mais tarde, em setembro, houve um encontro com Gandhi, muito repercutido pela imprensa. Gandhi estava visitando a Inglaterra e se hospedou em uma casa modesta na East India Dock Road.

1931 – Caricatura do encontro de Chaplin e Gandhi.

O encontro teve um sabor picante especial, pois Gandhi era uma das poucas pessoas no mundo que não sabiam quem era Charlie Chaplin, e certamente nunca tinha visto um de seus filmes. No entanto, o Mahatma foi afável e gentil, e trocou ideias sobre economia com seu convidado, antes de convidá-lo para ficar e observar as orações. Chaplin saiu de lá com a impressão de "um visionário realista e vigoroso, com uma vontade de ferro".

Chaplin também observou a eleição do outono, que resultou em uma vitória do governo, e acompanhou alguns dos amigos políticos em reuniões eleitorais. Ele fez uma viagem sentimental a Lancashire, em busca das cenas das quais se recordava da época das turnês com *Sherlock Holmes* e com o teatro de variedades. Em um domingo, ele visitou Manchester, e a achou "cataléptica"; então, foi de carro a Blackburn, que fora uma de suas cidades favoritas da turnê. O *pub* onde costumava se hospedar por quatorze xelins por semana e tomava um drinque no bar estava irreconhecível.

Agora ele já estava pronto para voltar aos Estados Unidos, mas as férias ainda seriam estendidas, pois Douglas Fairbanks o convidou para a temporada de esqui em St. Moritz. Chaplin ficou na companhia de Lady Cholmondeley, e depois May Reeves e Sydney se juntaram a ele. Já tendo expressado sua aversão a montanhas em geral e à Suíça em particular, Chaplin ficou lá durante os meses de janeiro e fevereiro, até que a estação terminasse e Sydney, Douglas e Lady Cholmondeley — todos eles — tivessem voltado para casa.

A caminho de St. Moritz, em dezembro de 1931, Chaplin parecia ter feito uma breve visita a Viena. Infelizmente, um encontro planejado com Sigmund Freud não aconteceu; porém, felizmente, Freud registrou uma viva análise das conexões entre o trabalho de Chaplin e a psicologia:

> Por exemplo, você sabe que Charlie Chaplin esteve em Viena nos últimos dias. Eu também quase consegui vê-lo, mas aqui estava frio demais e ele partiu rapidamente. Ele, indubitavelmente, é um grande artista; certamente, sempre retrata uma única e a mesma figura: somente o jovem fraco, pobre, desamparado e desajeitado, para quem, no entanto, tudo acaba bem. Agora, você acha que ele se esqueceu de seu próprio ego para esse papel? Pelo contrário, ele interpreta sempre a si mesmo, em sua juventude sombria. Ele não pode se livrar daquelas impressões e até hoje obtém compensação pelas frustrações e humilhações de seu passado. Ele é, por assim dizer, um caso excepcionalmente simples e transparente. A ideia de que as realizações dos artistas estão intimamente ligadas com suas memórias, impressões, repressões e desapontamentos infantis

> já nos trouxe muita compreensão, e, por isso, se tornou muito preciosa para nós.[13]

Chaplin agora tinha decidido prolongar as férias ainda mais com uma visita ao Japão, um país pelo qual seu interesse tinha sido incitado dois anos antes, com a visita do balé Kengeki à Califórnia. Ele telegrafou um convite a Sydney em Nice e foi acertado que eles deveriam se encontrar em Nápoles. Chaplin, Kono e May viajaram pela Itália, via Milão e Roma, onde uma planejada audiência com Mussolini não aconteceu. No cais de Nápoles, Chaplin deu adeus à sua devotada May. Sua última visão dela foi a bordo do navio que deixava o porto, tentando sorrir bravamente e imitando o andar do Vagabundo.

Sydney, protetor feroz do irmão e essencialmente desconfiado do resto do mundo, continuou a se preocupar se haveria algum desdobramento ruim da relação. Seus temores se transformaram em realidade um ano depois, quando o contrato de Boris Evelinoff como representante em Paris foi encerrado. Sydney confidenciou a Alf Reeves seus receios de que Evelinoff estivesse em algum tipo de conluio com May:

> Eu não ficaria surpreso se eclodisse uma história no *Paris Midi* com relação ao caso, embora Robinson a tenha enfraquecido. A razão de eu mencionar isso é que Evelinoff chegou a Cannes e topou com a história de uma garota que tinha sido amante de um certo rei dos Bálcãs. Eu conheci a moça e ouvi dela a proposta que lhe tinha sido feita para "contar tudo o que sabia"; ela concordou e agora a história estava aparecendo no *Paris Midi* com a berrante manchete: "Do Folies Bergère para o trono". Na época que Evelinoff estava acertando isso, May estava vivendo no mesmo hotel que Boris, pagando preços excepcionalmente baixos que ele havia conseguido. Ela deixara Cannes na mesma época que ele. Em um outro dia em Paris, Minnie telefonou a Boris (na casa dele), a secretária atendeu, e Minnie tem certeza de que ouviu a voz de May, então, talvez ela esteja escrevendo a história da vida dela.[14]

Deve ter parecido a Sydney que seus pesadelos se tornariam realidade quando, em 1935, May realmente publicou suas memórias daqueles dias notáveis em forma de livro, como *Charlie Chaplin Intime*, editado por Claire Goll. Mas seus temores eram infundados. As memórias de May provaram que ela não era uma aventureira intrigante e grosseira, mas uma jovem um tanto inocente que tinha dado a Chaplin a companhia ideal para a Riviera. Seu livro era uma declaração emocionada e enfadonha de carinho, perdão e pesar.

Chaplin e Sydney embarcaram no *Suwa Maru* em 12 de março de 1932. Em Cingapura, a jornada foi atrasada porque Chaplin contraiu uma febre. Quando ele se recuperou, eles foram para Bali, cujo povo e cultura excitaram e surpreenderam Chaplin. Os irmãos gravaram cerca de 400 m de filme na ilha, e ficaram bastante orgulhosos disso; infelizmente, as melhores partes se perderam por conta da atividade muito duvidosa de um operador de câmera holandês, Hank Alsem, a quem a edição do material foi confiada.

Na segunda semana de maio, chegaram a Tóquio, para encontrar a recepção tão espetacular e com enormes multidões que ele estava acostumado a receber na Europa. Ele respondeu com entusiasmo e excitação genuínos a todos os aspectos da cultura japonesa: as geixas, a cerimônia do chá, as xilogravuras e o drama. Entretanto, a visita foi obscurecida por uma série de eventos sinistros relacionados ao grupo ultradireitista Sociedade do Dragão Negro, que considerou Chaplin como um alvo temporário de assassinato. Houve ameaças vagas e outras não tão vagas, das quais Kono, como intérprete, suportou o ímpeto dos ataques. Então, certa noite, enquanto o grupo estava em companhia de Tsuyoshi Inugai, o jovem filho do primeiro-ministro, o próprio primeiro-ministro foi assassinado por seis extremistas.

Finalmente, em 2 de julho de 1932, Chaplin embarcou em Yokohama rumo a Seattle, a bordo do Hikawa Maru. No dia anterior da partida, Sydney, que ia retornar sozinho para Nice, escreveu a Alf Reeves:

> Charlie está voltando para casa com a solução dos problemas do mundo, que ele espera apresentar diante da Liga das Nações. Ele esteve trabalhando duro nessa solução e devo dizer que encontrou uma ideia excepcionalmente boa.[15]

Durante a jornada de regresso para casa, Chaplin continuou a trabalhar em sua teoria econômica, assim como em notas preliminares para *Tempos modernos*. Talvez a contemplação dos problemas do mundo tenha providenciado uma distração das questões de seu próprio estúdio, as quais ele agora teria de enfrentar. Desde a conclusão de *Luzes da cidade*, a equipe de La Brea e Sunset tinha sofrido sua cota de efeitos da depressão geral da indústria cinematográfica. Sabendo do hábito vitalício de Chaplin de delegar a outros quaisquer deveres desagradáveis ou ruins, é possível que um dos fatores para sua prolongada ausência tenha sido o desejo de não testemunhar, ou de não ser visto como responsável pela situação atual do estúdio. Em 23 de abril de 1931, Alf Reeves tinha relatado a Carlyle Robinson, que então estava em Paris:

> Você pode dizer ao chefe que a equipe aqui foi reduzida ao mínimo. Rollie, Mark, Morgan, Ted Minner, Anderson e Val Lane

foram todos embora. Eu mantive Jack Wilson como bibliotecário e técnico de laboratório. As oficinas de carpintaria, pintura e de elétrica foram fechadas. A pequena equipe que ficou está muito atarefada, e temos muito o que fazer. Muitas das pessoas que saíram estão desempregadas e as coisas parecem ruins. O mercado de ações está em cacos, mas esperamos pelo melhor.
P.S.: As condições gerais são ainda piores por aqui. O negócio do cinema em geral está em baixa.[16]

Henry Bergman parece ter sido mantido como consultor, pois, em agosto de 1932, foi largamente noticiado pela imprensa que ele tinha declinado de aceitar por mais tempo o seu salário semanal de 75 dólares, a menos que o estúdio estivesse com uma produção em andamento. Naquela época, Bergman tinha uma fonte de renda em seu restaurante. Para os outros que foram dispensados, a vida deve ter sido difícil. O filho de Rollie Totheroh, Jack, recordava-se de ter provido alimentação e outras necessidades para o pai; o próprio Rollie publicou alguns cartuns, incitando Chaplin a voltar ao trabalho para que o estúdio pudesse reabrir.

Eram tempos difíceis para todos. Desde que deixara o estúdio, Edna tinha resolutamente se abstido de pedir qualquer auxílio a Chaplin, com exceção do pagamento mensal que ela recebia, e ficava ansiosa por não invadir de alguma maneira a vida pessoal dele. Durante o intervalo das férias, entretanto, a situação ficou tão difícil que, finalmente, ela foi forçada a buscar ajuda em uma carta pungente:

Querido Charlie,
Tenho hesitado em escrever-lhe, receando poder aborrecê-lo ou causar incômodo; porém, eu o faço agora, tendo constatado a necessidade absoluta. Espero que não se zangue ou interprete mal meus pensamentos reais em relação a você, pois eles são constantemente por você e para você em suas tão longas e interessantes viagens. No entanto, você disse, anos atrás (talvez tenha se esquecido), o que iria fazer, tem feito e está fazendo, e, embora você possa não saber, tenho [observado] muito silenciosamente e com grande orgulho cada ato seu.
Estou apenas me recuperando de uma enfermidade séria que quase culminou no meu descanso final. Mas para minha grande alegria e felicidade, estou me sentido melhor do que jamais me senti na vida. Em [ilegível] 29 fui afetada por uma úlcera perfurada[...] Que causou hemorragia no estômago, e fui levada com urgência ao hospital. No primeiro dia, os médicos

trabalharam constantemente em mim, com nenhum resultado prático. Eu estava inconsciente, porém, com uma determinação aparentemente subconsciente, e me reanimei com o auxílio de cada estimulante cardíaco conhecido e de um bom médico. Durante uma semana, foi administrado soro à corrente sanguínea, pois eu não conseguia receber outra forma de nutrição. Estava em condição muito ruim, a começar por um resfriado forte. Então, para piorar, quase tive pneumonia. Resumindo, foi uma batalha...

Na mesma noite em que fui hospitalizada, meu pai morreu, mas eu estava muito mal para me contarem. Ele tinha 84 anos e, logicamente, não se sustentava há anos. Eu lhe mandava um pequeno cheque todo mês, para o seu sustento. Então, quando amigos nos avisaram de sua morte, queriam que eu mandasse dinheiro para as despesas do funeral. Minha mãe, desesperada, foi ver Alf Reeves e lhe perguntou se ele podia prestar a ajuda financeira que precisavam, pois, na época, eu só tinha 300 dólares em dinheiro no banco, e como precisava todos os dias de dinheiro para o hospital, então, ela sabia que eu não podia mandar nada para o enterro. Como outros, eu perdi 2300 dólares no Fidelity Loan and Trust Co. Então, talvez você possa entender por que eu estava e estou sem dinheiro. Mamãe apelou novamente a Alf, e ele, gentilmente, lhe deu 750 dólares – 350 para o funeral de meu pai e o resto para as despesas do hospital e enfermeiras. Além de tudo isso, há a conta do meu médico, de 700 dólares, mais 50 dólares para o cardiologista. Resumindo, essa é minha difícil e carente situação.

Charlie, *sei* que é um incômodo e um transtorno ter de ler ou ouvir os problemas dos outros, e sei que você sabe que eu *não iria* perder o seu tempo, nem mesmo um segundo, a menos que simplesmente tivesse de fazê-lo. Por favor, me perdoe.

Ficaria tão feliz de vê-lo de volta aqui. Mas quanto tempo você estaria interessado em ficar?

Com amor,
Edna
3 de abril de 1932

P.S.: Soube pelos jornais que Minnie está aqui — vou telefonar para ela.[17]

Não restaram evidências da resposta de Chaplin a esse apelo.

Em 1932, Chaplin estava se aproximando da metade tanto da vida quanto da carreira. Somos afortunados por possuir o retrato desta época mais investigativo e

perceptivo jamais escrito sobre ele. É um ensaio intitulado *Um comediante*, publicado no *City of Encounters,* em 1933, por Thomas Burke. Ele e Chaplin tinham se conhecido em 1921 (Chaplin tinha ficado empolgado com o livro de Burke, *Nights in Town*), e eles tinham mantido contato através dos anos. Reencontraram-se durante as férias de Chaplin em 1931, quando ele o convidou para tomar o lugar do infeliz Barton como seu companheiro nas viagens à Espanha e Berlim, mas Burke recusou: "Eu sabia que quinze dias perto daquela bateria de 1 milhão de volts me transformariam em um punhado de carvão".

Em seu ensaio de cinquenta páginas, essencial na descoberta de Chaplin, Burke compara a personalidade dele à de Dickens:

> Um homem de aparência lamurienta, egoísta, taciturno e vagamente insatisfeito com a vida. Esse é o tipo de homem que ele é.
>
> Ou quase isso. Pois defini-lo não é tarefa fácil. É impossível focá-lo diretamente. Ele ofusca todo mundo — o intelectual, o simples, o astuto, e até mesmo os que o veem todos os dias. Em momento algum se pode fazer dele um retrato firme, sólido, e afirmar: "Este é Charles Chaplin". Só se pode dizer: "Este é Charles Chaplin, não é?". Ele é como um vislumbre cintilante, ora desta faceta, ora daquela outra — azul, verde, amarelo, carmim —, sucessivamente. Um brilhante é um similar apropriado; ele é tão duro e reluzente quanto, e seu brilho também é errático. E se você o cortar, descobrirá que não há uma fonte pessoal daquelas luzes inconstantes — tanto no brilhante quanto em Charles Dickens; elas são só *lampejos* de genialidade. Duvido que ele mesmo possa se definir; os gênios raramente podem[...][17]

Mesmo assim Burke tenta defini-lo:

> No mais, ele é volúvel. Geralmente, é tão gentil e terno quanto qualquer um poderia ser, mas também pode ser desatencioso. Ele se encolhe diante das luzes da ribalta, mas sente falta delas se não estiverem postas sobre ele. É profundamente tímido, mas, mesmo assim, adora ser o centro das atenções. Um solitário nato, conhece a fascinação da multidão. Ele é real e verdadeiramente modesto, mas muito ciente de que ninguém é como Charles Chaplin. Ele espera fazer tudo do seu jeito e, geralmente, consegue. A vida o embaraça; ele quer asas. Ele quer comer seu pedaço e possuir o bolo ao mesmo tempo. Ele quer uma *peau de chagrin*[39] para conseguir todos os seus desejos, mas a *peau de chagrin* não deve

diminuir de tamanho. Ele exige demais da vida e das pessoas, e, porque essas exigências não podem sempre ser atendidas, ele fica perplexo e irritado. Exige lealdade dos amigos, enquanto ele mesmo é casual. Tem como certa a continuidade da amizade deles. Ele gosta de aproveitar o melhor do atual sistema social, enquanto, em seu íntimo, é o comunista mais ferrenho. Cheio de generosidades impulsivas, também é capaz de mudar subitamente, indo de um oposto ao outro[...] Leva-se muito a sério, mas tem um senso de humor cortante sobre si mesmo e suas realizações. Ostenta uma humildade genuína sobre a posição que conquistou; mas, como a maioria dos artistas realmente humildes, não gosta que as pessoas considerem essa humildade justificada. Ele será o camarada mais doce com quem você já esteve por duas horas; então, sem causa aparente, ele será todo petulância e aspereza. Como uma criança, seu interesse é rapidamente cativado, e ele se entedia rapidamente. Essencialmente, ainda é londrino, mas não é mais inglês — se alguma vez o foi. Em momentos de excitação, e em toda a sua obra, o londrino aparece. Outras vezes, ele é americano nos modos, no discurso e na atitude. De modo algum, concorda com a reservada personalidade inglesa, e dá pouca importância à Inglaterra ou aos assuntos ingleses[...] De maneira alguma, desdenha o dinheiro, mas a posse de grandes somas significa pouco para ele. O dinheiro representa segurança econômica, nada mais. Ele gosta de comidas burguesas simples — em sua visita à Inglaterra, ficou tagarelando sobre arenque defumado, dobradinha, coração de carneiro — e, embora tenha um vasto guarda-roupa, prefere as roupas velhas sem afetação. A bebida não o interessa, e ele fuma um (ou nenhum) charuto, contra os vinte que eu mesmo fumo.

É um dos homens mais honestos. Se você pede a opinião dele sobre alguém ou alguma coisa, vai recebê-la de forma direta e clara. A maioria de nós tem algum traço de logro sobre nós mesmos; Charles não tem nenhum. Você pode aceitar qualquer coisa que ele diga como a verdade conforme ele a vê. Um ponto de sua honestidade é o seu egoísmo. A maioria de nós é egoísta, de um modo ou de outro, mas ficamos aborrecidos quando alguém nos acusa disso[...] Mesmo que as pessoas egoístas sejam as mais agradáveis. Pois, agradando a si mesmas, elas mantêm um comportamento alegre com aqueles que as rodeiam. Charles vive como a maioria de nós viveríamos, se tivéssemos a coragem necessária de nos encarar como realmente somos — por mais

perturbador que esse "realmente" pudesse ser para a nossa autoestima. Ele só faz o que quer fazer. Se qualquer compromisso confronta seu humor momentâneo, ele não o cumpre, e se perguntam por que não o cumpriu, ele responde, imperturbável: "porque eu não queria". Quaisquer sejam suas companhias, ele é simples e espontâneo. Pode estar sempre interpretando um papel, mas nunca faz pose; ele odeia simulação...

A vida caseira dele, apesar dos secretários japoneses, cozinheiros e motoristas, não é glamourosa ou agitada como algumas pessoas imaginam. Ele me disse que leva uma vida tão monótona quanto um contador londrino. Ele não é superpopular naquele asilo de lunáticos — dificilmente se poderia esperar que Hollywood soubesse o que fazer com um poeta —, e eles o deixam sozinho[...]

A mente dele é extraordinariamente rápida e receptiva, e ele tem uma boa memória também. Lê pouco, mas a partir de alguns poucos fatos elementares sobre um assunto altamente técnico, a mente dele pode trabalhar e conversar com um perito naquele assunto de tal modo que fará o perito pensar. Daí, parece que ele lê muito e é muito culto, quando, na verdade, sua intimidade com os livros é pequena. Com pouco interesse nas pessoas, ele, ainda assim, possui um olhar mais agudo e vivaz do que qualquer romancista (com suas excentricidades e seus segredos ocultos) que eu conheça. É inútil fingir diante dele; ele pode descobrir seu blefe ainda enquanto está sendo apresentado a você[...]

Agora, ele tem 42 anos [1931], mas não pode viver com essa idade, e nunca irá. A atitude e o interesse dele são sempre para a juventude e as coisas dos jovens. Ele não se importa com o passado histórico; seu lar espiritual é o seu próprio tempo. É uma criança de sua época, e sua mente não encontra nada em que se interessar além da própria infância. Certa vez, ele me disse: "Eu sempre me senti como uma criança em meio aos adultos".[7]

Capítulo 14:
Tempos modernos

Chaplin voltou a Hollywood em 10 de junho de 1932, tendo deixado a América no último dia de janeiro de 1931. Em seu retorno, sentiu-se confuso e, desorientado e, acima de tudo, solitário; a casa em Summit Drive estava vazia, com exceção dos criados. A primeira pessoa que ele chamou foi Georgia Hale, e eles passaram a noite juntos, jantando ao redor da lareira. Chaplin tinha trazido para Georgia dois caminhões repletos de lembranças da viagem; porém, mais tarde naquela noite, enquanto eles comiam flocos de milho na cozinha, ela lhe disse bem energicamente que todos aqueles presentes não compensavam os dezessete meses sem uma palavra ou um cartão postal. Ela recusou os presentes dele e saiu, dizendo-lhe que não se incomodasse em telefonar. Ele não ligou, e eles não se encontrariam de novo senão dez anos depois. Como Edna, Georgia oferecia a Chaplin uma amizade desinteressada, leal e carinhosa. Mas havia incompatibilidades — Georgia era independente e tinha suas próprias opiniões. Ela também era religiosa. "Ele costumava me dizer: 'Não comece a me falar de Deus'". Ele estava falando muito sério.[1]

Chaplin logo percebeu que não se sentia mais em casa em Hollywood. O lugar tinha mudado desde a era do cinema mudo, que tinha começado a acabar quando ele começou *Luzes da cidade*. Durante sua ausência, Douglas Fairbanks e Mary Pickford haviam se separado, "então, o mundo não era mais o mesmo".[2] Havia pessoas diferentes e novas técnicas, e uma nova e moderna industrialização tinha superado os métodos artesanais e o entusiasmo pioneiro. Chaplin não estava no clima de se envolver em uma batalha com o cinema falado. Em momentos ruins, depois de sua volta, pensou em vender tudo, aposentar-se e ir viver na China (ele nunca deixou claro por que essa seria a sua escolha para uma nova casa).

Em suas memórias, admitiu que tinha uma vaga esperança de encontrar alguém na Europa que pudesse orientar sua vida. Embora isso não tenha acontecido, logo haveria um encontro em seu próprio quintal, em Hollywood. Em julho de 1932, Joseph Schenck convidou Chaplin para um fim de semana em seu iate. Schenck estava habituado a decorar suas festas com beldades e, naquela ocasião, eles incluíram Paulette Goddard. Paulette, cujo nome real era Pauline Levy, tinha nascido em Nova York, provavelmente, em 1911. Aos quatorze anos, ela foi uma garota *Ziegfeld*, depois apareceu no coro de *No Foolin'* e *Rio Rita*, e obteve um pequeno papel na peça de *Selwyn The Conquering Male*. Aos dezesseis anos, ela se casou com um rico *playboy*, Edgar James, de quem se divorciou ainda no mesmo ano; depois disso, fez sua carreira em Hollywood. Na época em que conheceu Chaplin, ela tinha atuado em pequenos papéis em *The Girl Habit*,

The Mouthpiece, *The Kid From Spain* e *Kid Millions*, e assinado um contrato com o estúdio de Hal Roach.

Paulette era linda, radiante, vivaz, ambiciosa e descomplicada. Ela e Chaplin sentiram uma harmonia imediata. Eles tinham semelhanças em seus passados — Paulette também vinha de um lar desfeito e fora arrimo de família quando ainda era criança. Ambos tinham nascido solitários. No primeiro encontro, Chaplin ficou deliciado em poder dar a Paulette alguns conselhos econômicos. Ela ainda era bastante ingênua a respeito de Hollywood para considerar a hipótese de "investir" 50 mil dólares de sua pensão em um projeto dúbio de filme. Chaplin chegou bem a tempo de evitar que ela assinasse os documentos.

Logo, eles eram bastante vistos em companhia um do outro. Chaplin convenceu Paulette a reverter o loiro platinado dos cabelos para o seu castanho escuro natural; ele também comprou o contrato dela de Roach. A imprensa logo estaria nos calcanhares deles, descrevendo Paulette como uma "loira misteriosa". Ela não ficaria misteriosa por muito tempo. Quando Chaplin se despediu dela no aeroporto, em 19 de setembro — eles tinham passado a noite juntos no aeroporto de Glendale —, o beijo de despedida foi manchete no continente inteiro. Ambos negaram rumores de um noivado. O beijo foi somente de amizade, disse Paulette, acrescentando que seria a próxima atriz principal dele.

Enquanto isso, havia lembretes irritantes de que Chaplin ainda era, de certo modo, um homem de família. Nos anos imediatamente após o divórcio, ele tivera pouco contato com os filhos. Eles ainda eram bebês e as associações ainda eram dolorosas. Agora, no entanto, Charles Junior tinha sete anos e Sydney tinha seis. Antes da partida para a Europa, parece que ele os viu algumas vezes, na maioria das ocasiões, por iniciativa da avó de Lita. Sendo criados, principalmente, pela mãe dela, pois Lita estava tentando fazer carreira como cantora, os dois tinham crescido e se tornado crianças irresistivelmente encantadoras. Ida Zeitlin, uma das mais inteligentes da grande geração de jornalistas de variedades, especialista em histórias comoventes de Hollywood, os entrevistou para o *Screenland*, no verão de 1932, e sua astuta avaliação das personalidades contrastantes deles pode servir, com muito poucas mudanças, para caracterizá-los nos anos maduros:

> Tommy [i.e., Sydney] é vivaz e aventureiro, enquanto Charlie é pensativo e reservado. Com Tommy, ter uma ideia significa agir, mas Charlie pensará duas vezes antes de se mexer. Tommy é agitado, turbulento, independente — Charlie é sensível, irritável e precisa de carinho. Nada está seguro com Tommy — os brinquedos têm o hábito de se despedaçar nas mãos dele. As roupas de Charlie são sempre dobradas à noite, e seus pequenos

> sapatos dispostos lado a lado cuidadosamente. Segundo a avó, Tommy pode dormir tranquilamente mesmo com uma explosão; mas não há muitas noites em que ela não seja acordada por uma vozinha apreensiva vinda da cama de Charlie: "Você está aí, vovó?". E, só depois de confortado, Charlie volta a dormir. Charlie tem o temperamento problemático do pai — Tommy, como a mãe, é sereno; e, se sinais querem dizer alguma coisa, a vida será consideravelmente mais dura para Charlie que para seu irmão menor, Tommy.[3]

A Srta. Zeitlin não podia ter ideia de quão acertada estava sua profecia.

Enquanto o pai deles estava longe, viajando, Sydney e Charlie também estiveram na Europa. Eles passaram quase um ano em Nice e arredores, onde sua ainda jovial avó tinha um amigo, e onde os meninos aprenderam francês (eles já falavam espanhol fluentemente, assim como inglês). Embora eles devam ter estado muito próximo do pai na Côte d'Azur, parece que não tiveram contato. Na França, entretanto, os garotos descobriram deliciados que ser filho de Charlie Chaplin também os transformava em celebridades. Charlie descobriu que, infalivelmente, podia ganhar atenção das pessoas ao imitar o andar que o pai fazia nas telas — uma proeza que Sydney, que tinha os pés ligeiramente para fora, não conseguiu dominar.

Uma semana, ou menos, antes de Chaplin voltar para a América, Lita chamou a avó e os meninos de volta para casa: ela tinha arranjado um contrato de filme de David Butler, para ela e os filhos, em *The Little Teacher*. Em Nova York, as crianças foram recepcionadas por uma bateria de operadores de câmera e repórteres, mas, dessa vez, os meninos foram profissionais com a imprensa. Charlie disse, modestamente, que ia ser um grande ator e que gostaria de interpretar caubóis. Sydney disse que ia ser Mickey Mouse. Louella Parsons especulou, evidentemente se divertindo: "Fico imaginando como o pai deles vai reagir". Ela logo descobriria. Em 25 de agosto, Lloyd Wright, advogado de Chaplin, entrou com uma petição, objetando-se ao trabalho dos meninos no cinema. Chaplin apareceu no tribunal em 27 de agosto, mas outra audiência foi marcada para 2 de setembro. Dessa vez, Alf Reeves representou Chaplin. Quando Lita se recusou a aceitar a decisão do juiz H. Parker Wood em favor dele, uma nova audiência foi marcada para o dia seguinte. Novamente, Reeves representou Chaplin. A decisão do juiz Wood foi mantida. Lita anunciou que iria apelar.

A persistência de Lita demonstrou um pobre senso de relações públicas. A opinião era unânime a favor de Chaplin. O *Boston Globe* disse: "Uma boa mãe prefere uma infância normal para suas crianças". O apoio a Chaplin veio de lugares inesperados. Mildred Harris, que agora tinha um bebê de seis anos

(Johnny McGovern), declarou à imprensa:

> Posso compreender a relutância de Lita Grey Chaplin em desistir de um contrato de 65 mil dólares, que ela, provavelmente, acredita que será muito bom para o futuro dos meninos.
> Mas prefiro que meu filho não faça nada até que ele cresça o bastante para saber o que está fazendo. Eu estou nas telas desde os oito anos. Atores mirins não têm uma vida dura. Pelo contrário. O risco é eles serem mimados.[4]

Os garotos ficaram desapontados, compreensivelmente, mas o pai deles explicou:

> Se vocês forem realmente sinceros em querer atuar, fazê-lo agora seria a pior coisa do mundo para vocês, garotos. Seriam rotulados como atores infantis. Quando chegarem à idade da estupidez, eles vão desistir de vocês. Então, vocês vão ter de dar a volta por cima, e terão dificuldade para fazê-lo, pois todo mundo se lembrará de vocês como aqueles lindos meninos. Mas, se depois de crescidos, ainda quiserem atuar, eu não interferirei.[5]

Anos depois, eles apreciariam a sabedoria. Na época, ficaram menos convencidos, parcialmente porque uma das companheiras de diversão seria Shirley Temple.

Em 11 de setembro, nova audiência foi concedida, e Lita escreveu uma carta de dez páginas a Chaplin, apelando pela concordância dele em permitir que os meninos trabalhassem. A carta revela quão agudamente ela estava ciente da reação publicitária contrária. Ela disse que tinha se dedicado à carreira teatral "na esperança de que tal contato com o público pudesse remover a impressão de que eu sou rude, vulgar e inculta".[6]

Um resultado feliz do incidente foi que Chaplin começou a ver mais os filhos. Daí em diante, ele tentou arranjar um encontro ou viagem a cada domingo. Em 15 de outubro, ele os chamou, como de hábito, mas na entrada da casa lhe foi entregue uma intimação para comparecer ao tribunal em 26 de outubro: os advogados de Lita ainda careciam de delicadeza. O caso foi novamente e finalmente decidido em favor de Chaplin. No tribunal, ele se viu cara a cara com o tio de Lita, Edwin T. MacMurray, que lhe perguntou: "O que você entende por exploração?". Chaplin não hesitou na resposta: "Você explora alguma coisa quando a vende, e você está tentando vender os serviços desses pequeninos. Eu quero que eles levem uma vida normal de brincadeiras".[7] Chaplin sabia por

experiência própria quais podiam ser as alternativas.

Os antigos cônjuges entraram em conflito mais uma vez em fevereiro, quando Chaplin questionou a administração do fundo fiduciário dos meninos. Insistiu que uma quantia fosse depositada toda semana para os filhos em uma conta, uma providência pela qual eles ficariam completamente gratos quando estavam crescidos e colheram as recompensas. Depois disso, houve pouco contato entre o casal, exceto pelos filhos. Lita fez uma breve carreira como cantora de *vaudeville* ("ela deve gostar de trabalhar, pois, são no mínimo, quatro apresentações por dia", escreveu Alf Reeves para Sydney) e caiu em uma crise de alcoolismo, da qual, felizmente, se recuperou. Em 1936, ela estava atuando no Café de Paris, em Londres, ao mesmo tempo em que Mildred Harris (agora alcoólatra) cantava em um "clube da garrafa", onde as duas moças se viram rapidamente pela primeira e última vez.[8]

Enquanto isso, Chaplin possuía outros problemas. A situação econômica nacional tinha levado a um aperto geral de fiscalização de impostos, e as autoridades federais estavam tomando um agudo interesse pelos assuntos de Chaplin. Eles tinham estimado seus bens taxáveis em 7.687.570 dólares, o maior patrimônio do país. Chaplin reagiu, dizendo que o valor real era de somente 1.657.316 e que os fiscais tinham usado valores antigos em vez dos preços atuais. "Eles até mesmo indicaram 25 mil dólares por máquinas antigas que hoje não valem 500 dólares; e a parafernália de cinema que eles listaram com o valor de 25 mil, hoje não me renderiam 558 dólares".[9] A audiência foi marcada para 14 de julho de 1932. Sydney, no sul da França, estava muito preocupado com os problemas do irmão e tipicamente apreensivo para saber se toda economia possível estava sendo feita nos estúdios.

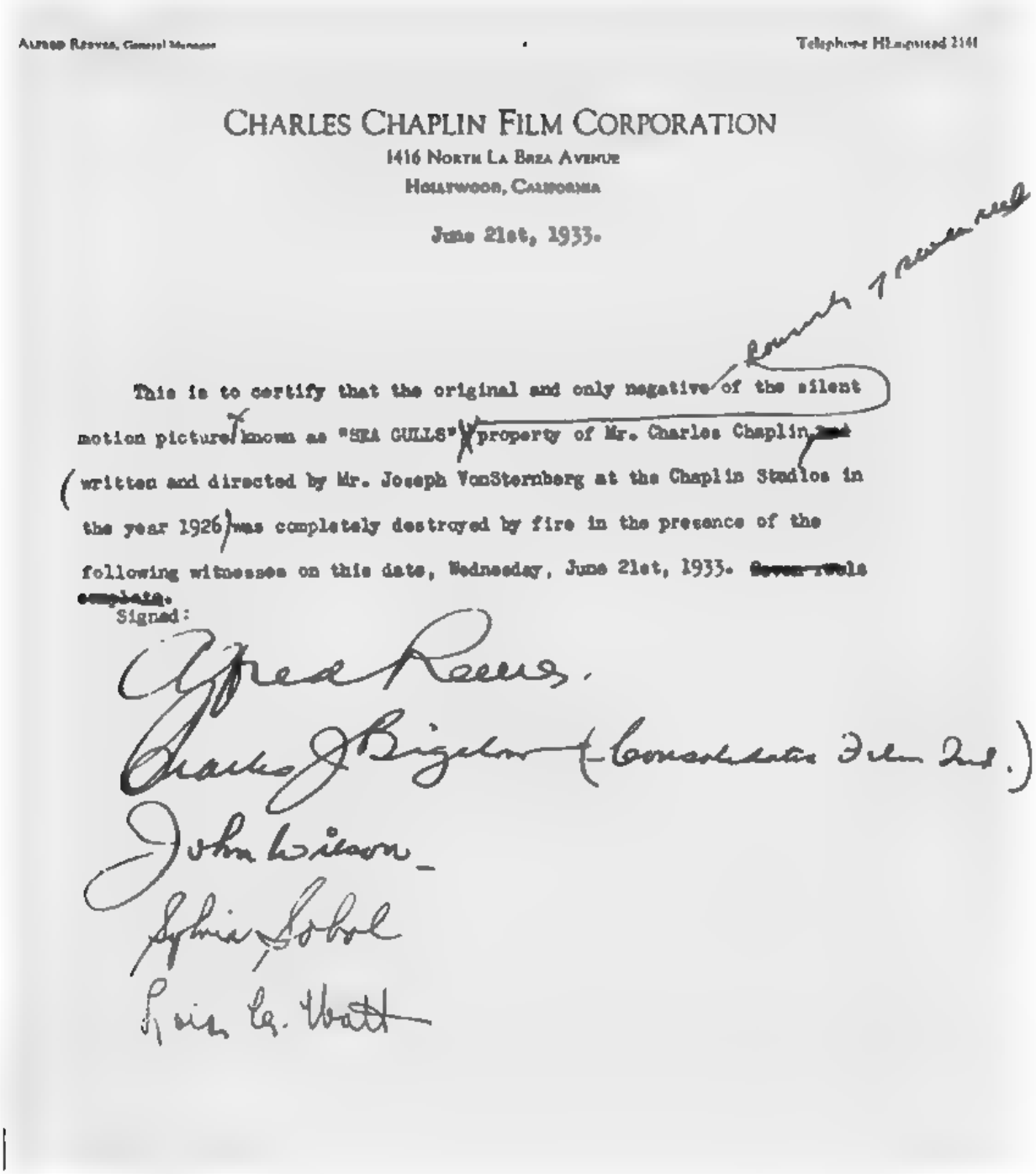
Alf Reeves tentou acalmá-lo, mas eles não tiveram sorte: foi designado para eles um inspetor implacável, esmiuçador e honrado. Alf teve de dizer a Sydney que ele tinha começado a fazer perguntas sobre uma transação em que alguns móveis de cena tinham sido retirados dos livros e enviados a Sydney para uso em sua casa. O inspetor estava alegando não só que os móveis tinham sido impropriamente lançados, mas também que tinham sido enviados com declarações falsas, para evitar o pagamento de impostos na França. Ademais, o inspetor estava exigindo saber por que não houve cobrança de aluguel sobre a casa de Chaplin — que estava listada como propriedade do estúdio — durante os dezoito meses do período em que ele esteve na Europa: "E, além disso, ele ainda estava questionando qual era a função de Edna Purviance na folha de pagamento do estúdio, querendo torná-la uma despesa pessoal".

Os inspetores federais estavam pressionando muito o estúdio. Algumas ações foram vendidas em termos desfavoráveis — Alf calculou um prejuízo de 200 mil dólares —, mas as perdas com ações não eram mais admissíveis. Eles tentaram conseguir algum alívio, usando as perdas com a produção de *Sea Gulls*, de 1926.

A condição em que os inspetores concordaram foi: o filme deveria ser destruído, para evitar que pudesse ter qualquer valor futuro. Destarte, em 21 de junho de 1933, "o original e único negativo" do filme de Sternberg foi queimado na presença de Alf Reeves, Jack Wilson, Sylvia Sobol, Lois G. Watt e Charles Bigelow (da Consolidated Film Inc.), cada um deles assinando a declaração juramentada para tal fim. Embora o destino do negativo do filme de Joseph von Sternberg esteja definitivamente estabelecido, devia haver pelo menos um positivo, cuja possível sobrevivência tem mantido na dúvida os historiadores do cinema desde então.

Sydney também ficou preocupado porque Chaplin não mostrava sinais de que ia se pôr em movimento para realizar um novo filme. Naquele momento, ele estava ocupado com outra coisa. Willa Roberts, a editora da *Woman's Home Companion*, o tinha seguido à Europa e o convencera a escrever uma série de 50 mil palavras sobre suas aventuras na Europa — por igual quantidade de dólares. Chaplin, certamente, ficou mais tentado pelo desafio de escrever do que pelo pagamento: ele tinha, afinal de contas, acabado de recusar a oferta de 670 mil dólares da agência de propaganda Blaine-Thompson para uma série de 26 programas de rádio, de 15 minutos cada um, tempo que poderia ser utilizado do modo que ele desejasse. Naquela época, o maior pagamento já feito a um locutor de radio era de 15 mil dólares, feito a Jascha Heifetz, por um recital de uma hora. Theodore Huff, na biografia de 1951 de Chaplin, disse que o "artigo" [*sic*] tinha sido "escrito pela secretária dele, Catherine Hunter", e essa declaração foi aceita sem questionamentos pelos autores seguintes. Isso, no entanto, parece ilusório. Chaplin era muito orgulhoso e muito perfeccionista para permitir que outra pessoa escrevesse em seu nome. É verdade que, no início, Rob Wagner pode ter dado forma literária a suas ideias cômicas, ao passo que Monta Bell colaborava no primeiro livro publicado de Chaplin. Porém, existe uma consistência de estilo, de construção de frases e de forma de vocabulário em *My Wonderful Visit* (*My Trip Abroad*) e em *A Comedian Sees the World* — o título dado para a série da *Woman's Home Companion*.

Chaplin achava trabalhoso escrever — por isso ele nunca escrevia cartas pessoais — e continuava brioso quanto à grafia das palavras. Mas ele as amava; as palavras o fascinavam. Em sua juventude, tinha adquirido o hábito de aprender uma nova palavra do dicionário por dia e, tanto na fala quanto na escrita, ele usava as palavras de forma vívida e com o frescor da novidade. Quando Richard Meryman o entrevistou, aos 75 anos, ele tinha acabado de se apegar à palavra "atávico". Meryman lhe perguntou o que significava, e Chaplin explicou, acrescentando, apaziguador: "Às vezes eu realmente gosto de palavras grandes".



ALFRED REEVES, General Manager · Telephone HLaguirad 2141

CHARLES CHAPLIN FILM CORPORATION
1416 NORTH LA BREA AVENUE
HOLLYWOOD, CALIFORNIA

June 21st, 1933.

This is to certify that the original and only negative of the silent motion picture known as "SEA GULLS" property of Mr. Charles Chaplin written and directed by Mr. Joseph VonSternberg at the Chaplin Studios in the year 1926 was completely destroyed by fire in the presence of the following witnesses on this date, Wednesday, June 21st, 1933. ~~Seven reels complete.~~

Signed:

Alfred Reeves.

Charles J. Bigelow (Cameraman Film Dept.)

John Wilson

Sylvia Sobol

Lois G. Watt

1933 – Certificado de destruição do negativo de *Sea Gulls*

O método dele era o mesmo, quer para escrever prosa convencional ou roteiros. Primeiro, ele escrevia à mão toda a ideia, e depois a ditava à sua secretária. Em seguida, ele trabalhava sobre o texto datilografado, e sucessivas secretárias ficaram assombradas em como ele trabalhava sobre uma única palavra, tentando diferentes posições ou variações. A datilografia e o processo de correção podia se repetir muitas vezes: era tão incansável escrevendo quanto fazendo filmes. Ele trabalhou firmemente nos artigos da *Woman's Home Companion* desde sua volta, em julho de 1932, até o final de fevereiro de 1933.

Sydney, que estava em Nice, estava desesperado, e Alf Reeves tentou confortá-lo:

> Apenas algumas observações sem o auxílio da datilógrafa. Logicamente, eu compreendo a sua intenção ao comentar o tempo que C. leva escrevendo a história dele, mas você (*conhecendo-o tão bem como conhece*) percebe que ele trabalha duro — ele trabalha espasmodicamente — e que só trabalho sem diversão não é bom para a saúde. Ele, naturalmente, se diverte um pouco — possivelmente, sem muita pressa de apresentar ao governo os frutos de seu trabalho, enquanto eles apenas ficam lá sentados, recebendo e dificultando-lhe bastante as coisas, tanto quanto puderem. Sabemos que ele pode ganhar mais fazendo filmes e que o valor conseguido pelo livro, embora seja muito na cabeça de algumas pessoas, não é nada comparado ao que ele exige como ator.[10]

Apesar das atenções indesejadas dos agentes da receita federal, esse foi um dos períodos mais felizes que Chaplin experimentou em sua vida particular. Via os filhos regularmente, e as crianças se encantavam com ele tanto quanto ele se encantava com elas. Charles Junior se lembrava:

> Oh! Aqueles maravilhosos finais de semana! Aquela casa mágica na montanha, com o homem que vivia lá, o homem que era tantos homens em um só. Nós veríamos todos eles: o disciplinador austero, o impagável artista, o taciturno, o sonhador mal-humorado, o homem selvagem de Bornéu com seus rasgos de ira vulcânica. A forma do amado camaleão iria se entrelaçar por toda a minha infância e nunca deixaria de me fascinar.[11]

Paulette era fundamental nisso tudo, e os garotos se apaixonaram por ela no instante em que o pai os apresentou:

> Nossos corações foram roubados imediatamente, e durante os anos dourados da nossa infância, não os recuperaríamos. Será que você percebeu, Paulette, o quanto significava para nós? Você era como uma mãe, uma irmã e uma amiga, tudo em uma só pessoa. Você iluminava os rompantes de mau humor sombrio do nosso pai e transformou aquela enorme casa na montanha em um lar de verdade. Achávamos que você era a criatura mais adorável do mundo inteiro. E, de algum modo, observando hoje, nós também

> significávamos algo assim para você; nós satisfazíamos alguma necessidade na sua vida também.[12]

Alf Reeves, que tinha observado as idas e vindas amorosas de Chaplin por mais de vinte anos, era um pouco menos romântico na sua aprovação. Ele escreveu a Sydney: "Charlie ainda está muito 'íntimo' de Paulette, que é uma 'gracinha'". Algum tempo depois, por volta da época em que *Tempos modernos* estava sendo finalizado, Reeves escreveu a Sydney:

> Passei o dia com Charlie em uma viagem recente que fiz à praia. Era um domingo e os dois meninos estavam lá. Eu nunca tinha visto crianças tão encantadoras em minha vida, e Charlie está positivamente fascinado por elas. Elas adoram Paulette, e ela parece uma menina com sua bermuda, e os garotos a veem como uma irmã, e esperam que ela brinque com eles. Receio que eles tenham o espírito aventureiro de um certo Sydney Chaplin.
> Quando eu estava lá, eles foram para o telhado da casa, explorando as partes escondidas embaixo do telhado. O jovem Syd está se revelando um artista e Charlie é um músico. Papai Charlie deu a Charlie Junior seu primeiro acordeão, com o qual ele tem praticado, e é muito bom; e você ficaria muito feliz em ver o papai Charlie tocando acordeão e a expressão do jovem Charlie, totalmente fascinado com os movimentos do pai com as notas e, logicamente, com os tons menores que Charlie arranca daquele instrumento. Você ficaria feliz em ver o pequeno Syd. Eles são meninos adoráveis, e fiquei terrivelmente empolgado porque era a primeira vez que eu tinha a chance de ver Charlie *au famille*.
> Tivemos um chá inglês, com *muffins*, *crumpets* e bolo, e, para fazer tudo completamente à moda inglesa, Paulette pôs um pingo de rum em seu chá. Senti falta de você e de Minnie. Com vocês aqui, teria sido, realmente, uma grande família feliz.[13]

Charlie Junior se lembrava desse chá de domingo (com marmelada nos *crumpets*) como um ritual constante. "São quatro em ponto, meninos", ele nos informava, religiosamente, nos fins de semana que passávamos com ele. "Hora do chá com bolo, como se faz na Inglaterra exatamente a essa hora."

Naquela primavera de 1933, Chaplin comprou um novo brinquedo, que lhe providenciaria uma recreação terapêutica durante anos. A despeito das restrições financeiras, ele encomendou da Chris-Craft um barco de 38 pés, modelo 1932, com 8 cilindros, motor de 250 HP e velocidade de 26 nós. Ele acomodava quatro pessoas, podia navegar com vinte passageiros e tinha uma tripulação de um

homem só — Andy Anderson, que uma vez fora policial da Keystone. A lancha tinha uma cabine luxuosa, cozinha e sala de jantar, e era guarnecida com camas, roupa de cama, fogão, geladeira e utensílios de cozinha. Custou 13.950 dólares na fábrica do Michigan. Sydney, entre seus conselhos habituais sobre contratos e investimentos, escreveu a Alf Reeves:

> Ouvi dizer que ele comprou um iate. Tom Harrington me mandou uma fotografia. Certamente, é um bonito barco, e ele deve se divertir bastante. É um bom lugar para se concentrar na história, desde que ele não tenha muitas distrações a bordo.[14]

Nas primeiras semanas, todavia, tudo eram distrações. Em 25 de março, os dois meninos foram levados a Wilmington para ver o barco pela primeira vez; depois disso, Chaplin e Paulette passavam nele cada momento livre, viajando a Catalina, Santa Cruz e Santa Barbara. Chaplin chamou o barco de Panacea. Sydney estava certo sobre o barco ser um bom lugar para escrever: logo que o comprou, Chaplin começou a trabalhar no roteiro que depois se tornaria *Tempos modernos*.

Foi nos anos 1930 que os críticos de Chaplin — geralmente, os mais favoráveis — começaram a reclamar que ele estava se excedendo. O palhaço estava se colocando como um filósofo ou estadista. Ele tinha confraternizado tanto com líderes mundiais (eles diziam), que tinha começado a pensar que era um. Lastimavam a inocente pureza perdida do velho pastelão e balançavam negativamente suas cabeças à arrogância, vaidade e presunção do homem. Se isso fosse verdade, seria menos surpreendente que Chaplin tivesse continuado tão humano e consciente da realidade quanto ficou. Ninguém antes dele, ou até então, tivera tamanha carga de idolatria sobre si; não era ele ou seus críticos, mas as multidões que se amontoavam em todos os cantos em sua turnê mundial que o tinham lançado ao papel de símbolo de todos os pobretões do mundo. Sobreviver a isso, continuando são e humano, era como um milagre. Chaplin sentia profundamente o peso e a responsabilidade. Em um acesso repentino, em 1931, ele disse a Thomas Burke:

> Mas Tommy, não é patético, não é horrível que essas pessoas se reúnam em torno de mim e gritem "Deus o abençoe, Charlie!" e queiram tocar meu casaco, e riam, e até mesmo derrubem lágrimas? Eu os vi fazer isso — se eles conseguem tocar minha mão. E por quê? Por quê? Simplesmente, porque eu os alegrei. Meu Deus, Tommy, que tipo de mundo horrendo é este — que faz as pessoas viverem vidas tão miseráveis que, se alguém as faz rir, elas querem se ajoelhar e tocar seu casaco, como se ele fosse

> Jesus Cristo trazendo-os de volta do mundo dos mortos? Dizem uma coisa da vida: dizem que há um belo mundo para se viver. Quando essas multidões se reúnem à minha volta desse jeito — mesmo sendo para mim, pessoalmente, como é — fico mal espiritualmente, pois eu sei o que está por trás disso. Tanta sordidez, tanta feiura, tamanha miséria, que, simplesmente, porque alguém os "fez rir e esquecer", eles pedem que Deus o abençoe.[15]

Burke percebeu que Chaplin não tinha compreendido. Não era o mundo que estava errado:

> Era o próprio Charlie. Ele pedia demais. Se ele apenas pudesse ser tão tolerante quanto o "Carlitos", seria mais feliz. Um pequeno degelo de seu desapego gélido; alguma coisa pequena que o ajudasse a ver o mundo claramente como um mundo, em vez de vê-lo através de seu temperamento; uma visão do mundo como um lugar não inteiramente dedicado à ruptura do nobre e do belo, e ele chegaria à compreensão pela qual homens tão agudamente sensíveis, como ele mesmo, conseguem viver felizes neste chiqueiro. Muitos dos problemas de sua vida privada — e ele teve muitos — nasceram de sua própria falta de paciência com a natureza humana. Com uma vasta experiência de vida, ele parece, no entanto, não ter se beneficiado dela. Ele conhece as pessoas e é um juiz rápido de caráter, mas não consegue ajustar seus ideais a fim de conseguir vivê-los. Ele tem percepção intelectual, mas não foi aquecido pelos raios da tolerância, e é, portanto, estéril. Mas o que quer que seja — generoso, frio, caprichoso —, ele evoca minha afeição como homem, e toda a minha admiração como artista[...][16]

Se, de tempos em tempos, Chaplin sentia-se compelido a registrar seus pontos de vista sobre o estado do mundo e o caminho que deveria tomar, isso não se origina de uma presunção vaidosa, mas porque ele sentia que era isso que devia aos bilhões que o tinham apontado como ídolo e representante simbólico. Ele era um homem razoável, erudito, reflexivo. Era realisticamente ciente de sua capacidade de obter uma compreensão superficial rápida de praticamente qualquer assunto. Como homem possuidor de uma riqueza considerável, era, particularmente, fascinado por economia. Ele tinha lido o livro *Crédito social*, de Major H. Douglas, e ficou tão impressionado com a sua teoria da relação direta entre o desemprego e a carência de lucro e de capital, que, em 1928 — prevenindo-se de um crescente desemprego nos Estados Unidos —, transformou

suas ações em capital líquido, sendo, assim, poupado na época da queda da Bolsa de Nova York. A teoria de Douglas é observada nas opiniões que Chaplin proferiu a Flora Merrill, do *New York World*, quando ela o entrevistou, em Nova York, em fevereiro de 1931, na primeira fase de sua turnê mundial:

> Se a América deve sustentar a prosperidade, o povo americano deve sustentar a capacidade de gastar. Se nós continuarmos a enxergar a situação atual como inevitável, toda a estrutura da nossa civilização poderá ruir. As atuais condições deploráveis, certamente, não podem ser alteradas à custa do desemprego de 5 milhões de trabalhadores, todos prontos e ansiosos para trabalhar, e incapazes de conseguir empregos. Se o capital representa o gênio da América, deveria ser óbvio que, pelo seu próprio bem, as condições atuais não devem continuar ou sequer se repetir. Enquanto cruzava o continente, conversei com todo tipo de homens — ferroviários, operários, colegas viajantes — e ouvi que os tempos estão mais difíceis do que no final do ano passado. O país está falando sobre a Lei Seca, que, como diz Will Rogers, não pode alimentar os famintos. O desemprego é a questão vital, e não a Lei Seca. As máquinas devem beneficiar a humanidade. Elas não devem se traduzir em tragédia e lançar os homens ao desemprego. Os equipamentos que poupam o trabalho e outras invenções modernas não são realmente feitos para o lucro, mas para ajudar a humanidade na busca da felicidade. Se haverá qualquer esperança para o futuro, parece que deve haver mudanças radicais para lidar com essas condições. Algumas pessoas que estão confortavelmente situadas não querem que o atual estado de coisas se altere. Isso dificilmente é um modo de protelar as ideias bolcheviques ou comunistas de se tornarem preponderantes.
>
> Alguma coisa está errada. A situação deve ter sido mal administrada quando 5 milhões de homens estão desempregados no país mais rico do mundo. Eu não acho que se pode descartar esse fato extremamente chocante com o argumento antiquado de que estes são tempos inevitavelmente difíceis com a reação da prosperidade. Também não penso que eventos atuais devam ser responsabilizados pelas condições econômicas atuais. Eu, pessoalmente, duvido disso. Penso que há algo errado com nossos métodos de produção e sistemas de crédito. É lógico que falo como leigo, assim como milhares de outros que estão ansiosos com o estado atual das coisas.
>
> Não estou em posição de falar de economia mundial, mas me

> parece que a questão não é se o país é seco ou úmido, mas se o país está faminto ou alimentado. E também me parece que não há dúvida de que um dia de trabalho mais curto daria conta dos desempregados. O Sr. Ford insistentemente sugeriu menos horas de trabalho e inovações em nosso sistema de crédito. Creio que tais mudanças poderiam reverter catástrofes nacionais no futuro.

A Srta. Merrill perguntou-lhe quais mudanças ele gostaria de ver. Ele respondeu:

> Menos horas de trabalho para o trabalhador, e um salário mínimo tanto para o trabalhador qualificado quanto para o não qualificado, que garanta a todo homem com mais de 21 anos um salário que lhe permita viver decentemente.

Chaplin passou o resto da primeira semana depois da volta para casa trabalhando na "solução econômica" que tinha iniciado no Japão. Quando ela finalmente emergiu, era um esquema engenhoso para promover a movimentação de dinheiro na Europa e para manter o poder de compra *pari passu* ao potencial de produção. Envolvia a criação de uma nova moeda internacional, com a qual os antigos aliados pagariam a si mesmos o dinheiro que lhes era devido por reparações de guerra, mas que a Alemanha não estava em condições de dispor. Cada um dos aliados entraria com um bônus para garantir a moeda. "Só restaria, então, aos aliados ratificar essa moeda com o valor do ouro, e ela viria a ter o valor do ouro". Independentemente de a, "solução econômica" de Chaplin poder ter sido útil ou não, ela serve para ilustrar o escopo e a engenhosidade de seu esforço intelectual. Em termos políticos, ela, provavelmente, representaria mais um capitalismo utópico do que o socialismo do qual ele seria regularmente acusado. Chaplin estava cheio de entusiasmo por Roosevelt (que, como Chaplin, foi acusado de perigosas ideias socialistas) e pelo *New Deal*. Ele se regozijou em fazer uma transmissão de rádio em 23 de outubro de 1933 na estação KHJ, do Columbia Broadcasting System, em apoio do National Industrial Recovery Act[40].

Inquestionavelmente, essas preocupações e inquietações escoraram o pensamento de Chaplin em *Tempos modernos*, mas não era seu interesse fazer um filme didático ou satírico, nem nesse nem em qualquer outro filme, um fato que — talvez desarrazoadamente — desapontou os críticos de *Tempos modernos*. Ele disse a Srta. Merril, na entrevista em fevereiro de 1931:

> Eu deixo a humanidade aos homens. Uma conquista é mais que propaganda. Sempre suspeito de uma imagem com uma

> mensagem. Não diga que eu sou alguém que faz propaganda. O mundo neste momento está em tamanho tumulto de mudança que não há sinais de estabilidade em lugar algum sobre os quais se possa especular sensatamente a respeito do futuro. Porém, estou certo de que, em breve, haverá um mundo bom o bastante para que se queira viver nele. Eu quero viver para sempre. Acho a vida muito interessante, não da perspectiva do sucesso, mas das condições inconstantes, se apenas as pessoas pudessem conhecê-las, aceitá-las e cooperar com elas. É muito melhor acompanhar a mudança, penso eu, do que se opor. Quanto mais velho fico, mais acho melhor ir com a correnteza.

Tempos modernos é uma resposta emocional às circunstâncias da época, sempre baseada na comédia. Nos filmes da Essanay e da Keystone, o Vagabundo, em meio a outros imigrantes, vagabundos e canalhas, era maltratado por uma sociedade pré-guerra desprivilegiada em termos econômicos e sociais. Em *Tempos modernos*, ele é um entre os milhões que lutam contra a pobreza, o desemprego, as greves e fura-greves e a tirania das máquinas.

Uma nota marcante e reveladora de Chaplin sobre a caracterização em *Tempos modernos* mostra que ele não tinha a intenção que nem o Vagabundo nem a menina de rua (o "Moleque", como ela era frequentemente chamada, embora, anos depois, Chaplin estivesse inclinado a corrigir isso para "Moleca") fossem rebeldes ou vítimas. Eles eram mais como refugiados espirituais de um mundo em que ele não via outra esperança:

> As duas únicas pessoas cujos espíritos estão vivos em um mundo de autômatos. Eles vivem de verdade. Ambos têm um espírito juvenil eterno e são absolutamente amorais.
> Estão vivos porque são crianças sem senso de responsabilidade, enquanto o resto da humanidade está curvado sob o peso do dever.
> Eles são espiritualmente livres.
> Não há romance no relacionamento, eles são realmente dois companheiros — parceiros no crime; camaradas, crianças inocentes.
> Nós esmolamos, emprestamos ou roubamos para viver. Dois espíritos alegres vivendo de expedientes.[17]

O Vagabundo, então, finalmente, é um anarquista confesso.

Tempos modernos não tem a estrutura orgânica e integrada dos longas anteriores de Chaplin. O crítico Otis Ferguson, não sem razão, disse que o filme era, na verdade, uma coleção de filmes de dois rolos, que bem poderia ter sido

chamada *A loja*, *O presidiário*, *O vigia* e *O garçom cantor*. O tema unificador é a luta pela sobrevivência, basicamente, uma luta conjunta, conduzida pelos dois personagens principais. As cenas das dificuldades da Moleca antes de seu encontro com o Vagabundo estão entre os raros exemplos, nos filmes de Chaplin, nos quais há uma linha de ação secundária paralela e independente ocorrendo lado a lado com a narrativa das desventuras do Vagabundo (outro exemplo são as cenas de Edna em *O garoto*).

O filme concluído abre com a justaposição simbólica de cenas de carneiros sendo conduzidos e um fluxo de operários saindo de uma fábrica. Carlitos é visto no trabalho em uma correia transportadora de uma fábrica. Ele é pego pelos dentes de uma máquina gigante, é usado como cobaia em um alimentador automático e, finalmente, se descontrola, em uma fúria frenética. Liberado do hospital psiquiátrico, ele rapidamente aterrissa em uma prisão, acusado de ser um agitador comunista (ele havia só pegado uma bandeira vermelha que tinha caído de um caminhão). Depois que ele, inadvertidamente, evita uma fuga da prisão, a vida na penitenciária se torna tão agradável que ele fica de coração partido quando recebe o perdão. Ele faz o melhor que pode para ser preso de novo, mas muda de ideia depois de conhecer a Moleca, uma pequena e corajosa órfã que está fugindo das autoridades. Juntos, eles fazem seu lar em uma choupana à beira da água, onde Carlitos dorme do lado de fora, na casinha do cachorro.

Porém, agora que ele valoriza a liberdade, Carlitos é mandado de volta para a prisão, depois que alguns de seus antigos companheiros de cela roubam a loja de departamentos onde ele trabalha como vigia noturno. Depois de solto, Carlitos encontra a Moleca trabalhando como dançarina em um cabaré, onde ela lhe consegue um emprego como garçom cantor. Chamado para substituir o tenor romântico, Carlitos escreve a letra da música no punho das mangas, que, inconvenientemente, saem voando no seu primeiro gesto dramático. Ele contorna a situação apresentando a música em uma linguagem inventada de jaguadarte[41]. Todavia, antes que ele pudesse fazer reverência, os oficiais chegam para levar a Moleca embora. Os dois fazem uma fuga rápida. Em uma estrada de terra, eles tentam dar a volta por cima. A legenda diz: "Nós vamos ficar bem". De braços dados, eles saltitam na direção do horizonte.

Como de hábito, as ideias de Chaplin sofreram muitas metamorfoses e alterações antes que a história tomasse a forma final. Em uma série de anotações prévias, há a sugestão de uma possível cena de abertura:

> Cidade grande — fluxo comercial do começo da manhã — mostrar o tráfego do metrô — escritório da sala de impressão do jornal — apito de fábrica — balsa — ambulância, carro de bombeiros, tráfego de veículos — introduzir um comediante em

> completo contraste: calmo, nada para fazer — rotina [cômica] atravessando a rua — buzina — policial arrotando — arroto confundido com uma buzina — rotina com a bengala e a grade do lado de fora da vitrine — busca por trabalho — diferentes empregos e despedido de cada um deles[...]

É interessante notar a rotina da bengala de *Luzes da cidade* ressurgindo aqui; mais tarde, as anotações também sugerem: "trabalhar na *gag* de luta com os irmãos gêmeos em um café". Chaplin nunca desperdiçava nada. Há sugestões para *gags* irônicas que não sobreviveram no filme terminado. O chefe da fábrica, cuidando de suas úlceras com uma sopa rala, biscoitos de água e sal e comprimidos, olha pela janela e vê os operários devorando seus imensos sanduíches de almoço, ao mesmo tempo em que ouve um agitador lamentando os pobres trabalhadores que devem morrer de fome enquanto os patrões vivem na fartura da terra. O enraivecido chefe esvazia o prato de sopa, atirando-o pela janela na cabeça do orador. Dois vagabundos em um banco de praça, parecendo empresários importantes, discutem solenemente a crise mundial e seus receios de piorarem o padrão dourado de vida: "Isso significa o fim de nossa prosperidade — poderemos ter de economizar". Eles recolocam as bitucas de cigarro nas cigarreiras, e um deles põe um fósforo usado no bolso. O tom é vulgar.

> Segundo vagabundo: – Você tem algo em carteira?
> Primeiro vagabundo: – Sim, tenho algumas da "Gases Consolidados". Porém, receio que terei de me livrar delas"
> O segundo vagabundo lhe dá um olhar preocupado· – Eu tentaria ficar com elas por enquanto, se fosse você.

Outra ideia é uma fábrica onde um maquinário pesado é desenvolvido para tarefas triviais como quebrar nozes ou varrer a cinza de charutos. Depois disso, a história decola em uma direção muito diferente, à medida que o Vagabundo ou os vagabundos embarcam como clandestinos em um navio e desembarcam em uma série de aventuras em uma ilha tropical, à maneira de Robinson Crusoé. Aventuras essas, evidentemente inspiradas tanto pela possibilidade de parodiar *King Kong* e *Tarzan* quanto pelo recente giro pelo Oriente que Chaplin empreendeu.

Alf Reeves, que raramente tentava fazer alguma contribuição à parte criativa do estúdio, dessa vez, foi responsável por uma boa ideia, semelhante à usada muito tempo depois por Woody Allen, em *O dorminhoco* (1973). Carlitos entraria em uma sala fechada à chave onde a gerência da fábrica estaria experimentando um robô que pode pilotar um avião. Surpreendido pelos chefes,

Carlitos é obrigado a se disfarçar de robô, e deve, então, empreender todas as ações do robô, incluindo pilotar o avião. "Se for necessário mais empolgação", escreveu Reeves, entusiasmadamente, em seu memorando, "poderia ser acrescentado algo com o dispositivo de efeitos que eles usam hoje e haveria um incidente que podia ser trabalhado para ser uma grande *gag*". A sugestão, no entanto, nunca foi usada.

Chaplin sempre rejeitava e refinava as próprias ideias e, no estágio seguinte, ele escrevia uma lista de sugestões de performances cômicas que, naquele momento, sentia que eram pertinentes à história:

Barulhos de um estômago
Escavadeira
Sequestro
Ambiente da cidade
Museu e galeria pública
Loja de tecidos e roupas
Feira de rua
Ataque da polícia
Revolta nas ruas
Greves
Conserto do fio de telefone
Trabalho nas docas
Esteira de bagagem [rolante]
Troca de trabalho
Fila do pão
[...]

O primeiro esboço de roteiro que é claramente identificável como um protótipo de *Tempos modernos* tem o título de *Commonwealth*. Os episódios são mais numerosos e menos conectados do que no filme concluído, embora a relação de Charlie e da Moleca e a progressão geral da busca por emprego já estivessem definidas. Alguns incidentes do filme finalizado já estão presentes: a bandeira vermelha, o lançamento acidental de um navio, o encontro com a Moleca no vagão da polícia e a fuga posterior. A crise nervosa de Carlitos na correia transportadora é agora a razão do *pathos*.

Entre as sequências que foram rejeitadas estava uma longa cena de pastelão, quando, para conseguir um emprego, Carlitos finge que é qualificado para operar uma escavadeira. Em outra sequência, ele e a Moleca se abrigam em uma casa abandonada, sem saber que ela está condenada. As preocupações político-econômicas de Chaplin vêm à tona em uma cena em que Carlitos e a garota são punidos por comer ovos que estavam sendo lançados ao mar como excedentes.

Há um eco de *O garoto* em um de seus ardis para conseguir dinheiro: a Moleca rouba bolsas e carteiras, que Carlitos, educadamente, devolve, esperando (mas não exigindo) uma recompensa dos agradecidos donos. Nesse esboço, a sequência do café é muito diferente: é Carlitos que consegue primeiro o emprego de garçom, e depois consegue um lugar para a garota — na abençoada ignorância de que o local também é usado como prostíbulo.

A maior divergência com o esboço inicial, entretanto, é o final do filme. Nesse ponto, Chaplin estava, evidentemente, buscando algo para superar *Luzes da cidade* em termos de *pathos*. Depois da crise causada pelo contínuo apertar de porcas na esteira transportadora, Carlitos é colocado em um hospital. Enquanto ele se recupera, anunciam um visitante: é a Moleca, que se tornou freira. Eles se separam com sorrisos tristes.

O final da "freira" foi completamente elaborado em notas de produção:

> A lua cheia muda para quarto crescente, e do quarto crescente de novo para lua cheia.
>
> A ação muda para o hospital. Totalmente recuperado, o Vagabundo, que está para ter alta, é informado de que um visitante o espera na recepção. Ele penosamente vai até lá. Quando chega, para sua surpresa, encontra a Moleca, vestida como uma freira. Ela está de pé, e ao lado dela está a Madre Superiora. A Moleca o cumprimenta, sorrindo melancolicamente. O Vagabundo olha, surpreso. De algum modo, surgiu uma barreira entre eles.
>
> Ele tenta falar, mas não consegue dizer nada. Sorrindo simpaticamente, ela diz: "Você esteve muito doente, e agora vai sair de novo para o mundo lá fora. Cuide-se e lembre-se de que eu sempre gostarei de receber notícias suas". Ele de novo tenta falar algo, mas, com um gesto, desiste. Enquanto ela sorri, lágrimas brotam nos olhos; ela segura a mão dele e ele fica constrangido. Então, ela faz um gesto final dizendo que elas devem partir.
>
> A Madre Superiora vai na frente dos dois até a porta, e na entrada do hospital, ela diz seu último "adeus" enquanto a Madre Superiora espera na recepção. Ele solta sua mão e desce vagarosamente os degraus do hospital enquanto ela o observa. Ele se vira e acena uma última despedida, e anda na direção do horizonte da cidade. Ela fica imóvel — observando-o enquanto ele se afasta.
>
> Há algo de inescrutável na expressão dela, algo de resignação e de pesar. Ela fica como se perdida em um sonho, observando-o, e seu espírito vai com ele, pois dela surge o espírito da Moleca, que desce os degraus do hospital correndo, dançando e saltando atrás dele. Na estrada solitária, ela o alcança, chamando-o e acenando

enquanto vai em sua direção. Mas ele não a vê, ele anda sozinho. Ela está parada nos degraus do hospital. É despertada de sua folia (quimera?) por um toque sutil, a mão da Madre Superiora. Ela se assusta, se vira e sorri tristemente para o rosto gentil da velha Madre Superiora; e juntas passam pelos portais do hospital novamente. *FADE OUT.*

Durante o ano em que a história estava em preparação, a vida correu praticamente sem incidentes. No estúdio, os palcos estavam sendo consertados e aprontados para o momento em que Chaplin decidisse começar a produção, e um banheiro foi acrescentado ao camarim que seria de Paulette. Em setembro de 1933, Carter de Haven uniu-se à equipe para ser assistente-geral de Chaplin e, em particular, para ajudar com a história. No começo de janeiro de 1934, Henry Bergman foi recolocado na folha de pagamento. De Haven e Henry estavam presentes na maioria das sessões de roteiro de Chaplin. Ele tinha decidido manter o eventual título do filme em segredo. Em novembro de 1933, um envelope selado contando o título foi enviado por remessa registrada para Will H. Hays, presidente da Motion Pictures Producers' and Distributors' Association, em Nova York, com instruções de não ser aberto, mas de registrar o título desconhecido com a data de 11 de novembro de 1933, e para colocar o envelope a salvo até que a publicação fosse anunciada.

Em casa, a vida também seguia uma rotina, com viagens de barco quando o tempo estava bom e com passeios e visitas regulares aos meninos. Em abril, o pai os levou ao circo, e eles ficaram empolgados ao serem fotografados com Poodles Hannaford e o antigo colega de Chaplin da Keystone, Charlie Murray. Chaplin foi a uma festa e a uma demonstração de manobras da Academia Militar Black Foxe, onde os meninos tinham sido matriculados. Charles Junior se recordava de que: "eu marchei com mais confiança, fiquei mais alerta e saudei com um gesto mordaz e bati os calcanhares mais vividamente quando vi aqueles olhos azuis gélidos sobre mim".[18]

Houve somente uma confusão doméstica durante esse período. Kono, que tinha servido Chaplin com uma devoção discreta durante dezoito anos, primeiro como motorista, mais tarde como secretário particular e mordomo, anunciou sua disposição de ir embora. Paulette não estava contente em ser hóspede na Summit Drive, como Mildred e Lita tinham ficado, e à medida que ela dava mais e mais atenção à administração da casa, Kono sentiu que estava sendo gradualmente usurpado. Tanto Chaplin quanto Paulette tentaram esclarecer seus temores, mas ele foi inflexível e pediu demissão. Chaplin ficou aflito, mas conseguiu um emprego para Kono na United Artists em Tóquio, e mandou Kono e a esposa para lá, com um presente de 10 mil dólares. Kono não conseguiu consolo em seu novo trabalho e também não teve sucesso quando tentou distribuir os filmes de

Chaplin no Japão, depois que o seu contrato com a United terminou. Ele voltou para a Califórnia, mas nunca mais voltou à equipe de Chaplin.

No final de agosto de 1934, Chaplin estava satisfeito com a história. De acordo com os registros do estúdio, ele passou uma semana no Lago Arrowhead com De Haven, Bergman e a Srta. Steele, a secretária, "para pôr a história em formato de roteiro". Se houve algum roteiro em formato convencional, entretanto, nenhuma cópia sobreviveu; talvez a referência seja a um roteiro de diálogos, que seria discutido depois. Durante o mês de setembro e parte do início de outubro, o estúdio estava em plena operação. Charles D. (Danny) Hall vinha preparando esboços por algum tempo, e sua equipe agora estava construindo, no estúdio, os interiores da fábrica. Os filmes tinham ultrapassado a antiga rua do estúdio, e quatro acres de terra em Wilmington tinham sido alugados para a construção de um grande cenário de rua. O Estúdio Chaplin era o único em Hollywood que ainda tinha um palco aberto, e finalmente iniciaram os preparativos para fechá-lo e adequá-lo aos padrões do moderno cinema falado. Em 4 de setembro, Paulette assinou seu contrato. Em 20 de setembro, Alf Reeves escreveu a Sydney:

> Parece que vamos filmar na semana que vem. Alguns interiores da fábrica estão sendo construídos no palco, e ele encontrou algumas locações esplêndidas. Em vista do fato de que ele praticamente eliminou as preocupações com a história durante a produção, espera ter o filme terminado em janeiro. Todavia, como você sabe, isso não é definitivo.[19]

As dúvidas de Alf sobre a conclusão em janeiro eram razoáveis e justificadas. A cena final da produção não foi feita antes de 30 de agosto de 1935. Mesmo assim, o período de filmagem, de dez meses e meio, foi o menor para um filme de Chaplin desde *Casamento ou luxo*.

A filmagem finalmente começou em 11 de outubro, com uma cena no escritório do chefe da fábrica, interpretado por Allan Garcia. A sequência seguinte foi feita na sala do dínamo e, em 15 de outubro, a unidade trabalhou a noite toda, das 19h30 até as 4h45 da manhã. Em uma percepção tardia, isso parece premonitório, porque, na noite seguinte, quando eles acabavam de chegar para terminar o trabalho na sequência, uma forte tempestade penetrou os encerados esticados sobre o cenário no palco ainda a céu aberto e o danificou severamente.

O resto das cenas da fábrica foi filmado em seis semanas, ininterruptamente, com exceção de um dia em dezembro, quando Douglas Fairbanks levou Lady Edwina Mountbatten e seu grupo ao *set*. Agora, o horário de trabalho tendia a ser maior que nos dias "mudos", quando, com frequência, não havia filmagem

depois do almoço. Agora, Chaplin, geralmente, chegava ao estúdio às 10h30, embora nos dias em que fosse atuar sozinho, ele ainda preferisse uma sessão mais curta, à tarde, talvez para evitar a exaustão.

Mesmo nesse ponto, Chaplin continuava indeciso sobre o som. Em declarações públicas sobre o assunto, ele era claro. Ainda em 1931, fez várias declarações à imprensa: "Dou mais seis meses aos filmes falados. No máximo um ano. Então, eles estão acabados". Três meses depois, em maio de 1931, ele tinha alterado ligeiramente a sua opinião: "O diálogo pode ou não ter lugar na comédia[...] O que eu disse, meramente, é que o diálogo não tem lugar nas comédias que eu faço... Por mim, sei que não posso usar diálogo". O entrevistador perguntou se ele tinha tentado:

> Eu nunca tentei saltar do monumento da Trafalgar Square, mas tenho uma ideia clara de que isso não será saudável... Durante anos, especializei-me em um tipo de comédia — estritamente, a pantomima. Eu a avaliei, calibrei, estudei. Tenho sido capaz de estabelecer princípios exatos que governam suas reações nas plateias. Ela tem certo ritmo e andamento. O diálogo, no meu modo de ver, sempre atrasa a ação, porque a ação tem de esperar pelas palavras.

Mesmo que suas declarações públicas fossem firmes nessa questão, na privacidade do estúdio, Chaplin claramente estava menos convencido. No final de novembro, ele e Paulette tinham feito testes de som· como ambos tinham vozes agradáveis que faziam um bom registro, é improvável que Chaplin tenha ficado insatisfeito com elas. Agora está claro que, nessa época, Chaplin tinha se forçado a rodar o filme com diálogos, incluindo suas próprias cenas. Um roteiro de diálogos foi preparado com todas as cenas até a sequência da loja de departamentos. Esse roteiro ainda existe.

O diálogo que Chaplin deu ao Vagabundo é *stacatto*, espirituoso, tocado pelo *nonsense*; a sequência da fantasia da casa dos sonhos é notavelmente semelhante à conversa cruzada entre Calvero (Chaplin) e Terry (Claire Bloom), personificando o Vagabundo e a Garota Bonita, no sonho de Calvero em *Luzes da ribalta*.

> Moleca: — Qual é o seu nome?
> Vagabundo: — Eu? Oh! Meu nome é besta. Você não iria gostar dele. Ele começa com "X".
> Moleca: — Começa com "X"?
> Vagabundo: — Veja se adivinha.
> Moleca: — Não é eczema?

Vagabundo: — Oh! Pior que isso! Apenas me chame de Carlitos.
Moleca: — Carlitos! Mas não tem "X" nele!
Vagabundo: — Não. Oh! Bem! E onde você mora?
Moleca: — Lugar nenhum. Aqui, ali. Todo lugar.
Vagabundo: — Todo lugar? É perto de onde eu vivo.

O primeiro diálogo que Chaplin começou a ensaiar foi nas cenas na cadeia e no escritório do diretor da penitenciária. Grande parte do diálogo era referente a confusões com o nome do cura e da esposa dele — Stumbleglutz, Stumblerutz, Glumbestutz, Rumbleglutz, Stumblestutz e no inevitável clímax — Grumblegutz[42]. Chaplin aparentemente ficou profundamente insatisfeito com os resultados. A unidade foi avisada que a sequência da casa dos sonhos seria filmada com som, no dia seguinte. Na verdade, não houve mais cenas com diálogos rodadas para *Tempos modernos*.

Chaplin prosseguiu com os efeitos sonoros, no entanto, e usou o equipamento de gravação para criar os ruídos de um estômago para a cena. Ele mesmo criou o som assoprando bolhas em um balde de água. Como Totheroh o prevenira, os ruídos eram muito explosivos; eventualmente, eles foram refeitos. O fato de Chaplin ter se interessado o bastante para criar ele mesmo os efeitos sugere a extensão de sua curiosidade sobre os problemas do som naquela época. Um memorando sobre possíveis efeitos sonoros diz: "Sons naturais devem fazer parte da composição, i. e., buzinas de carros, sirenes e sinos pendurados em vacas, trabalhando em conjunto com a música".

Chester Conklin, que tinha trabalhado com Chaplin tantas vezes desde *Carlitos repórter*, foi contratado para três semanas de trabalho como o operário bigodudo que é apanhado nas rodas dentadas de uma máquina gigantesca cujo propósito é duvidoso. Quando ele fica completamente preso, Carlitos amavelmente serve o almoço à cabeça protuberante presa à máquina. Dois outros antigos aliados confiáveis dos dias dos filmes de dois rolos — uma escada rolante e um antigo colega da Keystone, Hank Mann — foram incluídos nas cenas da loja de departamentos, que levaram cinco semanas para serem rodadas (incluindo as refilmagens). A essa altura, oito dias de trabalho foram consumidos pela brilhante rotina de patins de Chaplin. A patinação foi rapidamente filmada, mas foi preciso tempo para preparar o truque das "tomadas transparentes", para dar a ilusão de que ele estava patinando à beira de uma alta sacada sem balaustrada.

Chaplin ainda tinha a intenção de terminar o filme com a Moleca como freira. O sentimento era perigoso, mas ele tinha tentado coisas perigosas antes: o final de *Luzes da cidade*, visto somente no papel, podia parecer mero *kitsch*. Ele também planejou preparar o caminho para o final com o tema recorrente de uma bondosa freira e seu efeito sobre a Moleca.

TEMA

1. Em uma de nossas aventuras conhecemos uma freira. É apenas um sentimento momentâneo, ou um senso de beleza, e a Moleca fica comovida.

Moleca: — Ela me faz querer chorar.

A freira é sempre muito terna e amigável com a Moleca — um afago na cabeça etc.

2. Nós a reencontramos na rua. A Moleca imita o chapéu dela e o admira. Cada vez que a Moleca a vê, estanca no meio da comédia, seus olhos se enchem, e ela diz: — Ela me faz sentir fraca.

3. Estamos na rua e a Moleca acabou de furtar alguma coisa. A freira chega na esquina e a Moleca recua.

Charlot: — O que diabos há com você?

Moleca (engole em seco): — Eu não sei.

(O uso do nome "Charlot" é uma característica estranha e distintiva das volumosas anotações de trabalho de *Tempos modernos*. O personagem do Vagabundo é tratado no decorrer das anotações de "Carlitos" ou "Charlot" — o nome de Chaplin em francês. Em toda parte, Chaplin, excepcionalmente, se refere ao seu personagem na primeira pessoa, chamando o Vagabundo e a Moleca de "nós").

A sequência da freira foi rodada no final de maio e começo de junho. Na sexta-feira, 25 de julho de 1935, Chaplin e seus assistentes exibiram o filme e discutiram um novo final, como observou a secretária do estúdio. Nenhum dos envolvidos deixou qualquer relato escrito da discussão, então, jamais poderemos saber se a decisão de alteração foi espontânea de Chaplin, ou se, como acontecia algumas vezes, ele fez a escolha depois de observar as reações dos colegas. Qualquer que tenha sido a condição da reunião, Chaplin, no dia seguinte, partiu em seu iate para o fim de semana.

A sequência final a ser filmada era a cena do café. Levou doze dias e envolveu grande número de figurantes: foram contratados 250 deles para o dia em que Chaplin filmou a sequência do pato assado sendo carregado pelo salão apinhado de gente. Essa se tornaria a cena histórica em que o Vagabundo, pela primeira e única vez, encontrou sua voz nas telas. Quando ele abre a boca e canta, foi em uma língua de sua própria criação, expressiva de tudo e de nada:

Se bella piu satore, je notre so catore,
Je notre qui cavore, jê la qu', la qui, la quai!
La spinash or le busho, cigaretto toto bello,
Ce rakish spagoletto, si la tu, la tu, la tua!
Senora pelafima, voulez-vous le taximeter,

La zionta sur le tita, tu le tu le tu le wa!

E assim por diante, por muitos outros versos. A mímica que acompanha elabora um conto de um sedutor e uma donzela de comportamento recatado. Em algum ponto durante o final de julho e começo de agosto, tomaram a decisão de alterar o final. As últimas tomadas feitas no cenário do café, em 20 de agosto, foram aquelas envolvendo os detetives que chegam ao café para levar a Moleca embora. Como essa ação e a subsequente fuga do Vagabundo e da Moleca providenciam a conexão com o final atual do filme, a presunção tentadora é que a decisão foi tomada durante a filmagem dessas cenas.

As últimas refilmagens foram feitas em 30 de agosto, e depois do feriado do Dia do Trabalho, Chaplin começou a editar. Em 10 de setembro, o filme estava suficientemente estruturado para Chaplin exibi-lo para dois de seus mais valorosos críticos, Charles Junior e Sydney Junior, que tinham acabado de voltar depois de passarem três meses com a mãe em Nova York. Aos dez anos de idade, Charles Junior observou, com assombro, a extensão da tensão física e emocional à qual o pai se submetia durante a realização de um filme. Depois do trabalho do dia, durante o qual ele teria deixado a equipe perplexa e irritada por conta de sua aparente falta de exaustão, ele chegaria em casa, ainda com o costume e a maquiagem do Vagabundo, já meio adormecido e tão extenuado que tinha de ser ajudado a sair do carro. O jovem Charles se recordaria, anos depois, que o cansaço era pior quando o dia não tinha corrido bem. A terapia de Chaplin para essa fadiga era, por si só, punitiva. Ele se trancava na sauna por três quartos de hora, depois disso, ele podia emergir suficientemente restaurado para sair para jantar. Entretanto, às vezes, ele simplesmente se retirava para a cama, tendo seu jantar servido lá mesmo.

Nos últimos estágios de filmagem de *Tempos modernos*, ele trabalhou com tanta concentração que, na verdade, morou no estúdio, e levou consigo George, seu cozinheiro japonês, para cuidar das refeições. Paulette, como as parceiras anteriores de Chaplin, descobriu que, nesses interregnos críticos, o trabalho dele não deixava espaço para a vida pessoal, mesmo para seus relacionamentos mais preciosos. Porém, ela foi capaz de reconhecer esse insuperável rival com mais facilidade que as mulheres anteriores da vida de Chaplin. Quando ela foi vista pela cidade sem Chaplin, no entanto, houve rumores sobre um rompimento; embora não saibamos ao certo o que teria originado os rumores, pois Chaplin e Paulette, com um admirável desdém pelas fofocas, recusaram-se a esclarecer seu estado marital ou não marital meramente para satisfazer a curiosidade das outras pessoas.

O trabalho com a música começou em agosto de 1935. Alfred Newman, cuja colaboração em *Luzes da cidade* tinha dado a Chaplin grande satisfação, foi novamente o diretor musical, e Edward Powell foi contratado como orquestrador.

Powell telegrafou à costa oeste para convidar David Raksin, o jovem e talentoso colega do período em que esteve com os editores de música Harms, para se juntar a eles. David Raksin, que tinha registrado vividamente e sensivelmente suas impressões sobre o trabalho com Chaplin,[20] lembrava-se de que o telegrama chegara em 8 de agosto de 1935, quatro dias depois do seu 22º aniversário. Chaplin, a quem fora prometido um músico "brilhante, experiente, compositor, orquestrador e arranjador com vários grandes shows em seu currículo", confidenciou que ficara um tanto desconcertado quando "essa criança apareceu". Raksin, por sua vez, ficou cativado por Chaplin, amou *Tempos modernos* e ria tanto do filme que, por algum tempo, Chaplin ficou imaginando se ele não estava exagerando por sua causa. Depois de uma semana e meia, porém, Raksin foi sumariamente demitido:

> Como muitos autocratas que se fizeram sozinhos, Chaplin exigia uma obediência inquestionável de seus parceiros; anos de deferência instantânea ao seu ponto de vista o tinham convencido de que ele era o único que importava. E ele parecia incapaz, ou não tinha vontade, de compreender o paradoxo que essa imposição de vontade sobre o seu estúdio tinha alcançado de maneira semelhante àquilo que ele alegava deplorar em *Tempos modernos*. Eu, por outro lado, nunca tinha aceitado a noção de que meu trabalho era meramente refletir as ideias daqueles que me empregavam; e não tinha receio de me opor a ele quando necessário, porque eu acreditava que ele iria reconhecer o valor de ter à mão uma mente independente.
>
> Quando penso nisso agora, minha atitude de argumentar, com um homem como Chaplin, sobre a propriedade do material temático que ele propunha usar em seu próprio filme me surpreende como horrivelmente arrogante. Mas o problema era real. Havia um tipo particular de gênio cujas raízes remontam à família das gralhas, e Charlie era um desses. Ele tinha reunido em sua cachola uma genuína coleção de memórias e fiapos de ideias, que convertia para seus próprios objetivos com grande estilo e individualidade. Isso podia ser percebido no assunto, na execução das linhas de ação dramática e nas sequências. Na área musical, a influência do teatro de variedades inglês era muito forte, e como eu sentia que nada senão o melhor deveria ser usado nesse filme notável, quando achava que a abordagem dele era meio vulgar, eu dizia: "Acho que podemos fazer melhor do que isso". Para Charlie, isso era insubordinação, pura e simplesmente, e o culpado tinha de ir

embora.[21]

Raksin ficou de coração partido, mas Newman lhe disse: "Eu estive olhando seus esboços, e eles são maravilhosos — o que você está fazendo com as pequenas melodias de Charlie. Ele seria um louco se dispensasse você". Quando Raksin estava preparando suas coisas para ir embora, Alf Reeves o chamou e pediu que voltasse. Raksin concordou, depois de explicar a Chaplin que ele sempre poderia contratar um secretário musical se era isso que ele queria, "mas que, se ele precisasse de alguém que amasse o filme dele e estivesse preparado para se arriscar a ser demitido todos os dias para ter certeza de que a música seria tão boa quanto fosse possível, então, ele adoraria voltar a trabalhar com ele". Esse foi o início de "quatro meses e meio de trabalho e de alguns dos dias mais felizes da minha vida".

Raksin sentia que os comentaristas prévios, de cara, tinham lhe dado muito ou pouco crédito às capacidades musicais de Chaplin.

> Charlie e eu trabalhávamos lado a lado. Às vezes, as frases iniciais eram compostas de várias frases longas e, outras vezes, elas consistiam somente em algumas notas, que Charlie assobiava, cantava a *bocca chiusa* ou tocava no piano[...] Eu ficava na sala de projeção, onde Charlie e eu trabalhávamos juntos para aumentar e desenvolver as ideias musicais para se adequarem ao que estava na tela. Quando se tem apenas algumas notas ou uma frase curta que precisa cobrir uma cena mais comprida, são precisos consideráveis desenvolvimento e variação — o que é necessário para isso é a aplicação de técnicas de composição, para dar forma e aumentar os temas até as proporções desejadas. (Muito poucas pessoas compreendem isso, mesmo aqueles que deveriam ser bem informados, possibilitando o engano comum de achar que compor consiste em pegar algum lampejo minúsculo de ideias, e o resto é somente puro artesanato. Essa concepção errônea é que permitiu que uma geração inteira de assobiadores e arranhadores de música se disfarçasse de compositores).
>
> Pelo contrário, nem Theodore Huff nem outros, ou alguém que fosse informado, alegou que Charlie tinha qualquer dessas habilidades essenciais. Sequer ele me dava uma pequena melodia e dizia: "Você continua daqui". Era o contrário: passávamos horas, dias, meses naquela sala de projeção passando as cenas e trechos da ação aos poucos, e vivemos momentos agradáveis dando forma à música até que ela fosse exatamente o que queríamos. Quando terminávamos uma sequência, já tínhamos passado a cena tantas

> vezes que estávamos certos de que a música estava em perfeita sincronia. Muito poucos compositores trabalham assim[...] O procedimento habitual é trabalhar com marcação de tempo, com um relógio, para coordenar imagem e música[...[
> Chaplin tinha aprendido alguns truques e alguns dos jargões da área, e tinha prazer em me dizer que alguma frase devia ser tocada "*vrubato*", o que eu abracei como um melhoramento real da palavra italiana pretendida, que era muito mais pobre por ter sido privada do "V". Sim, muito pouco escapava aos olhos e ouvidos dele. E ele tinha sugestões não só para os temas e sua propriedade, mas também sobre o modo que a música devia se desenvolver[...]
> Às vezes, durante o trabalho, quando surgia a necessidade de uma nova peça temática, Charlie diria· "Um pouco de 'Gershwin'" podia ficar bom aqui. Ele queria dizer que o estilo de Gershwin seria apropriado para aquela cena. E, de fato, havia uma frase que reverenciava claramente um dos temas de *Rhapsody in Blue*. Outro exemplo poderia ser a melodia que, mais tarde, se tornou a canção popular *Smile*. Aqui, Charlie disse algo como: "O que precisamos aqui é de uma daquelas melodias de Puccini". Ouça o resultado e, você verá que, embora as notas não sejam de Puccini, o estilo e o sentimento são.[22]

Charles Chaplin Junior, aos dez anos, observou que "se as pessoas em seu próprio estúdio sofressem do ímpeto perfeccionista de meu pai, os músicos suportariam uma tortura pura".

> Papai esgotava-os. Edward Powell se concentrou tanto escrevendo a música que ele quase perdeu a visão, e teve de ir a um especialista para salvá-la. David Raksin, trabalhando uma média de vinte horas por dia, perdeu 11 Kg, e às vezes ficava tão cansado que não conseguia encontrar forças para ir para casa; dormia no chão do estúdio. Uma vez, Al Newman o viu andando na rua do estúdio com lágrimas descendo pelas bochechas.[23]

Chaplin trabalharia com Raksin na transcrição de suas composições noite após noite, e não o poupava sequer aos finais de semana, embora em um desses tenha havido o consolo de trabalhar a bordo do Panacea, enquanto Paulette levava as crianças para Palm Springs, para tirá-los do caminho do atarefado pai. Raksin se lembrava não somente do extenuante trabalho diuturno, mas também das *gags*, piadas e do bom humor. Infelizmente, isso não teria um final feliz. Newman

gostava de trabalhar de madrugada. Em uma dessas sessões noturnas, em 4 de dezembro, quando Raksin estava descansando por sugestão de Chaplin, o volúvel Newman e Chaplin tiveram uma discussão feroz. Depois de uma tomada ruim, Chaplin acusou os músicos de estarem "empurrando com a barriga". Newman explodiu, arremessando sua batuta no estúdio, proferindo um monte de imprecações a Chaplin e saiu arrogantemente para se reanimar com uísque, antes de ligar para Sam Goldwyn para lhe dizer que de modo algum voltaria a trabalhar com Chaplin de novo. Por lealdade a Newman, Raksin não assumiu a regência, e o resultado foi uma desavença com Chaplin que durou muitos anos. Powell foi obrigado por contrato a conduzir os músicos. "Com Eddie regendo, eu fiz a maior parte da orquestração que faltava, e as gravações foram concluídas em um clima triste e incerto". A música finalmente foi terminada em 22 de dezembro de 1935. Anos depois, a antiga cordialidade entre Chaplin e Raksin foi revivida: o músico visitou o estúdio um dia antes da partida derradeira de Chaplin da América, em 1952.

Para aumentar sua ansiedade, Chaplin tinha um hóspede ilustre. H. G.Wells tinha chegado a Hollywood em 27 de novembro, para uma temporada de quatro semanas. Na noite da altercação com Newman, ele e Chaplin foram convidados de honra em um jantar da Academia. Com a ajuda de Paulette, Wells foi, de algum modo entretido. Alf Reeves escreveu a Sydney que não tinha visto o homem durante a visita dele, pois Chaplin só o levava ao estúdio à noite. Com a música concluída, no entanto, seu anfitrião, pelo menos, teve tempo para ver a partida de Wells no voo de volta para casa.

Chaplin finalmente exibiu *Tempos modernos*, em grande segredo, antes da estreia oficial em San Francisco. Alf Reeves pôde contar a Sydney, no dia seguinte: "o público aplaudiu 'Titine'(e pediu bis!), e houve aclamação ao final". Não obstante, Chaplin decidiu fazer alguns cortes, e houve uma segunda exibição no Alexander Theatre, em Glendale. Geralmente, o lançamento de um filme era feito com mais tranquilidade do que com *Luzes da cidade*. *Tempos modernos* estreou no Rivoli, em Nova York, com casa cheia, em 5 de fevereiro de 1936, e no Tivoli, em Londres, em 11 de fevereiro. A estreia de gala na costa leste no Graumans' Chinese Theatre em Hollywood, em 12 de fevereiro, foi um evento relativamente mais modesto. Talvez Chaplin estivesse mais confiante dessa vez. Certamente, a reação da plateia era tudo o que ele podia esperar, embora a imprensa tenha ficado dividida. Uma parte desaprovava porque ele tinha tentado uma sátira sociopolítica; outra facção se lamentava porque ele não tinha feito isso, embora parecesse tê-lo prometido com a legenda de abertura do filme: "Uma história da indústria, do empreendimento individual — a cruzada da humanidade na busca da felicidade".

O lançamento de *Tempos modernos* suscitaria três incidentes irritantes. O primeiro foi um processo de plágio feito por um tal Michael Kustoff, um

advogado russo com um histórico de doenças mentais. Kustoff tinha publicado uma paranoica autobiografia sobre suas experiências em hospitais psiquiátricos (alegando, por exemplo, que gás venenoso tinha sido bombeado em seu quarto no hospital), e agora alegava que havia cem correspondências entre seu livro e *Tempos modernos*. O caso Kustoff foi rapidamente descartado quando chegou aos tribunais, em 18 de novembro de 1939.

Outra alegação de plágio iria importunar por mais de uma década, mesmo que nunca tenha chegado ao tribunal. Em 26 de maio de 1936, três meses depois do lançamento de *Tempos modernos*, a United Artists informou ao estúdio de Chaplin que a empresa de produção franco-alemã Tobis estava exigindo 1 milhão e 200 mil francos como indenização por um suposto plágio do filme de René Clair, de 1931, *A nós, a liberdade!*. Chaplin, junto com todos do estúdio, alegou nunca ter visto o filme. Decidiram falar com o próprio Clair, que tinha consistentemente declarado admiração por Chaplin e seu débito para com seus filmes. Um comitê organizado por Alexander Korda consistia no produtor alemão exilado Erich Pommer, Steve Pallos, o sócio húngaro de Korda. Eles visitaram Clair, cuja visão do caso foi descrita no *Le Soir*, em 28 de outubro de 1936:

> Chaplin é excepcional e eu o admiro muito para admitir que seu gênio criativo possa ser contestado dessa maneira. Eu mesmo lhe devo muito. E, além disso, se ele emprestou de mim algumas ideias, ele me honrou muito.

Contudo, os advogados da Tobis persistiram. Em 3 de julho de 1936, eles exigiram uma arbitragem; e depois, em outubro, retiraram a oferta de arbitragem e começaram ações paralelas na França e nos Estados Unidos. Em 4 de agosto de 1937, os advogados da United Artists do escritório de Paris receberam um processo que alegava que *Tempos modernos* plagiava *A nós, a liberdade!* em termos de ideia, escolha de cenas, incidentes, ritmo, imagens e em termos gerais — "a escravidão da fábrica, o ócio aparente do chefe, a observação constante na prisão, na fábrica, na vida particular, a partida para uma estrada aleatória[...] — a Tobis exigiu o banimento de *Tempos modernos* na França, o confisco de todos os negativos e cópias positivas, que deveriam ser entregues ao querelante, e um pagamento de 1 milhão de francos como prejuízos e juros. Além disso, os queixosos queriam a publicação do julgamento, em vinte jornais à escolha deles, à expensa do réu! Com todas essas ambiciosas exigências, o caso Tobis era extremamente fraco, e é improvável que algum tribunal decidisse em seu favor. Chaplin podia facilmente mostrar que sua preocupação com a desumanização do trabalho fabril vinha desde os anos 1920. Sua escolha da correia transportadora como acessório cômico apontava para a escada rolante em *Carlitos no armazém*. O advogado americano da Tobis, Milton

Diamond, alegava que tinha provas de que Chaplin possuía em seu poder uma cópia de *A nós, a liberdade!* e que o tinha visto repetidamente em 1934 e 1935; mas, no fim, os depoimentos das testemunhas de Diamond se provaram mais do que débeis.

Chaplin precisava de um representante legal francês. A United Artists tinha empregado uma advogada francesa, Maître Suzanne Blum (1899-1994), que anos depois ficaria afamada — mal-afamada — como a conselheira de Duquesa de Windsor, protegendo do mundo a sua cliente idosa e doente com a ferocidade ciumenta de um dragão. Até então, ela tinha lidado com o caso da United com desembaraço e habilidade exemplares, mas o atual advogado de Chaplin em Nova York, Louis Frohlich, sócio da Schwartz and Frohlich, era conservador em muitos aspectos. Ele escreveu ao estúdio: "Eu não gosto dessas, assim chamadas 'mulheres advogadas'".

De qualquer modo, parecia preferível para Chaplin ter um representante diferente daquele que trabalhava para a United. Caprichosamente, ele se decidiu pelo único advogado francês que conhecia, a quem tinha conhecido por acaso em sua turnê mundial, em 1931. Chaplin sentia que esse homem, Henry Torres, era particularmente adequado ao caso, pois tinha uma esposa judia e assim podia ter uma motivação apropriada para brigar com uma empresa de origem alemã. Suzanne Blum observou que "embora Torres fosse um amigo pessoal e bom advogado, a especialidade dele eram casos políticos, e que ele não tinha experiência nesse tipo de caso". O estúdio de Chaplin e os advogados persistiram. Suzanne Blum foi solicitada a relatar cada detalhe do caso para Torres; o preço dele era de 2 mil dólares. O dela era de 750 dólares.

Porém, a essa altura, a guerra tinha eclodido na Europa, e Torres fugiu, com sua esposa judia, para a América Latina. Não se ouviu mais falar dele. Suzanne, que também era judia, deixou a ocupada França e chegou a Nova York como refugiada, necessitando intensamente de dinheiro. Contudo, quando ela requisitou seu pagamento, Sydney Chaplin, em nome do estúdio, replicou que não havia necessidade de pagamento, pois o caso não tinha terminado. Os advogados de Nova York, constrangidos, eventualmente conseguiram que o estúdio concordasse relutantemente em pagar à Madame Blum metade do que lhe era devido.

Com a França ocupada, decidiram abandonar a defesa do caso francês, e em 2 de janeiro de 1941, Suzane Blum e o ausente Henry Torres foram formalmente dispensados. Em 21 de janeiro de 1941, o caso americano foi suspenso e descartado por falta de provas. Isso se referia particularmente à impossibilidade de levar à corte o presidente da Films Sonores (o novo nome da Films Tobis Sonores), M. Georges Loureau-Dessus, que tinha sido visto servindo na Linha Maginot. Contudo, em 9 de março, o juiz Mandelbaum reconsiderou o assunto e decretou que "em vista da situação de guerra, estenderei o tempo do queixoso para a audiência de seu presidente Georges Loureau-Dessus para antes do

julgamento ou antes de 5 de março de 1943. Cada parte pode tomar providências em seu benefício se a guerra terminar antes desse período". Claro que a guerra não acabou, e o caso americano, assim como o caso francês, caducou.

Nesse ponto, poderia se supor que o caso estava no fim. Mas, em maio de 1947, a Films Sonores, com Georges Loureau-Dusses ainda como presidente, renovou a queixa. Dessa vez, porém, a United Artists e o estúdio de Chaplin já estavam fartos. Depois de alguma negociação sobre o valor, a Films Sonores concordou em retirar todas as acusações em consideração a um pagamento de 5 mil dólares nos Estados Unidos e de 2.500.000 francos (na época, aproximadamente, 25 mil dólares) na França. O acordo foi negociado por ninguém menos que Maître Suzanne Blum, que agora estava de volta a Paris.

A obstinação da Films Sonores continua uma perplexidade. Na época que *Tempos modernos* foi finalizado, quatro anos tinham se passado desde o lançamento de *A nós, a liberdade!*, e cinco ainda se passaram antes que sequer a perspectiva de um julgamento acontecesse. Mesmo que as acusações de plágio fossem justificadas, a Films Sonores dificilmente poderia alegar que tinha sofrido um prejuízo substancial para o filme deles. Embora René Clair ficasse indignado com a sugestão de que tudo isso fosse parte de um complô dos nazistas, o estúdio de Chaplin e a United Artists continuaram convencidos de que, apesar da troca de nome e da maioria holandesa das ações da companhia, a Films Sonores ainda estava associada com a empresa alemã Tobis, e que o assédio fora arquitetado quando se soube que Chaplin estava preparando *O grande ditador*.

Felizmente, o caso parece nunca ter gerado qualquer animosidade pessoal entre Clair e Chaplin, embora o próprio Clair gostasse de acreditar que Chaplin deva de, fato, ter visto o seu filme. Ele declarou ao crítico Georges Sadoul: "Não há dúvida em minha mente sobre isso. E fico muito feliz de ser um modesto contribuinte para um homem com quem eu tenho débitos consideráveis".

Uma irritação menor foi um artigo que apareceu no *Pravda* e subsequentemente foi publicado no *New York Times*, no qual Boris Shumyatsky, chefe da organização estatal de cinema soviética, alegava ter visitado o estúdio de Chaplin durante uma viagem a Hollywood e ter convencido Chaplin a mudar o final de *Tempos modernos* para torná-lo ideologicamente aceitável. Curiosamente, não há vestígios dessa visita nos registros diários do estúdio, que, geralmente, eram meticulosos em anotar os visitantes; nem há qualquer menção nos arquivos do FBI, que mantinha diligentemente um registro de todas as conexões soviéticas de Chaplin — até mesmo uma visita a um concerto de Shostakovich ou ir assistir a um filme — e certamente eles estariam monitorando cada movimento de um russo importante como Shumyatsky.

Quer o relato dele seja verdadeiro ou não, é compreensível que ele possa ter escrito tal artigo. Sendo um burocrata stalinista ambicioso e jactancioso — a história se lembra dele por causa de sua hostilidade a Sergei Eisenstein, que foi

impedido de terminar qualquer filme durante o reinado de Shumyatsky —, sua carreira, a essa altura, estava se tornando incerta (em 1939, ele foi morto por Stalin). Que melhor asseveração para sua estima e influência do que afirmar que ele podia coagir o mais famoso cineasta de Hollywood e do mundo a refazer seu filme para se adequar ao cânon "socialista-realista"?

O artigo do *New York Times* irritou o estúdio o bastante para Alf Reeves fazer uma coletiva de imprensa em que reassegurou aos jornalistas que "ninguém podia dizer coisas desse tipo a Chaplin. Como vocês sabem, ele tem seu próprio modo de fazer as coisas e suas próprias ideias, sempre". Ele ainda disse que Shumyatsky encontrou "significados sociais terríveis e profundos" em sequências que tinham a intenção de serem engraçadas. Mesmo o FBI não levou a sério essa picuinha, embora os apologistas posteriores da campanha reacionária contra Chaplin tenham revivido isso como "prova" de que Chaplin era um servo de Moscou.[24]

Assuntos pessoais, de tempos em tempos, obstruíram a concentração de Chaplin. O sequestro do bebê Lindbergh ainda estava fresco na memória das pessoas no outono de 1934, e houve ameaças de sequestro contra as crianças de Chaplin. Ele anunciou à imprensa que tinha contratado guarda-costas e armado sua casa e o estúdio. Poucas semanas antes, tinha expressado suas opiniões sobre a possibilidade de ele mesmo ser sequestrado.

> Nem um centavo de resgate! Eu dei ordens diretas a meus parceiros que sob nenhuma condição um resgate deve ser pago — nem um centavo deverá ser pago a alguém que está tentando me extorquir. E eu não estou preocupado com o que pode acontecer. Na primeira oportunidade, eu vou lutar — eles terão de me deixar ir ou me matar.

Em abril de 1935, Minnie Chaplin ficou seriamente doente no sul da França. Ela foi operada, mas morreu logo em seguida. O telegrama de solidariedade que Chaplin enviou ao irmão durante a derradeira enfermidade de Minnie mostra como mesmo a preocupação fraternal genuína não podia relegar a preocupação dele com o trabalho. Ele aconselha Sydney a ser "filosófico" e a "se animar".

> Tenho trabalhado duro no filme, que deverá estar pronto para o lançamento no outono. Tudo indica que teremos um sucesso sensacional. Ele será similar ao *Luzes da cidade*, com efeitos sonoros e títulos falados por alguém. Entretanto, vamos experimentar com essa ideia. Pretendo trabalhar logo depois de terminar o filme. Acho que estou em meu ritmo e pretendo aproveitar a chance. O que você precisa é de uma mudança.

> Deveria vir para cá, onde sua competência é muito útil. Quando Minnie melhorar, você deveria considerar vir para Hollywood. Seria bom para ambos.[25]

Em meio a sua dor pessoal, Sydney tinha, sem dúvida, ficado animado e cético sobre as intenções de Chaplin de voltar imediatamente ao trabalho. Talvez Chaplin tivesse em mente um projeto que tivesse, de algum modo, conseguido tempo para preparar durante o período de produção de *Tempos modernos* — aparentemente, a única vez que ele trabalhou em um projeto futuro enquanto estava ocupado com um filme.

Os comentaristas de Chaplin com uma tendência psicanalítica deram muita importância à sua ambição persistente de interpretar Napoleão. Seu interesse, provavelmente, pode ser explicado de forma simples. Napoleão oferece um papel unicamente rico para um ator de baixa estatura. Chaplin era fascinado com o personagem desde a infância, quando a mãe lhe disse que seu pai lembrava o imperador. Em 1922, quando procurava um veículo para lançar Edna Purviance em uma carreira de atriz dramática (a escolha eventual foi *Casamento ou luxo*), ele tinha pensado em uma história para escalar os dois como Napoleão e Josefina. Quando Chaplin mostrou interesse em Lita Grey, falou de criar um papel de Josefina para ela. Chaplin e Lita foram a uma festa à fantasia de Marion Davies vestidos de Napoleão e Josefina. Depois, Lita começou a se preocupar quando descobriu que ele tinha oferecido o papel a Merna Kennedy. Em 1926, muito impressionado pela cantora espanhola Raquel Meller, Chaplin falou de trabalhar com ela em um filme sobre Napoleão; mas, um ano depois, o surgimento do espetacular filme de Abel Gance, *Napoleão*, com quase seis horas de duração, o desencorajou temporariamente, embora somente uma versão reduzida de menos de sessenta minutos tivesse sido exibida nos Estados Unidos pela Metro-Goldwyn-Mayer.

A ideia de um filme sobre Napoleão ficou séria novamente logo depois da conclusão de *Luzes da cidade*. Durante a turnê mundial, em 1931, Chaplin encontrou o Comandante Jean de Limur, que tinha sido um dos jovens assistentes em *Casamento ou luxo*, e que lhe recomendou o romance de Jean Weber, *La Vie Secrète de Napoleon 1er*. As negociações dos direitos de filmagem do livro fracassaram quando Weber tentou impor condições restritivas sobre a adaptação.

Os planos de Chaplin chegaram aos ouvidos de Sydney em Nice, depois que seu irmão voltou a Hollywood. A carta dele revela o alívio sobre a perspectiva de um assunto não sujeito a causar tantos problemas e despesas quanto *Luzes da cidade*:

> Há uma publicidade considerável aqui sobre seu próximo filme. Eles dizem que você está pensando em fazer uma história

> napoleônica. Logicamente, eu sei que essa publicidade já apareceu antes; mas, se está realmente considerando o assunto seriamente, creio que um filme dramático vindo de você seria uma grande atração de bilheteria a esta altura, pois milhões de pessoas estão esperando ouvi-lo nos filmes falados. Então, seria uma grande vantagem, do ponto de vista dos custos, se o roteiro da produção dramática estivesse quase completo antes de você começar a filmar. Nesse caso, a filmagem não demoraria tanto. É também uma grande ideia porque você deixaria o atual personagem em sua forma pantomímica. Se você se decidir sobre esse assunto, eu, certamente, aconselharia que abordasse o lado mais doméstico da vida de Napoleão, pois oferece grandes possibilidades com boa comédia humana, e um lado de Napoleão que não foi visto até agora, creio eu. Além disso, pouparia um enorme desembolso de dinheiro que poderia ser exigido ao retratar o lado espetacular ou militarista do período napoleônico... De qualquer modo, se você decidir fazer, aconselho veemente que não arrisque muito de sua fortuna no próximo filme, pois as condições são ainda incertas e o negócio do cinema está tendendo [*sic*] a grandes fusões, com os pequenos exibidores sendo congelados. Isso dificultará um pouco mais a reserva de cinemas[...][26]

Na volta à Califórnia da turnê em 1931, Chaplin continuou a ponderar sobre o projeto, mas, por enquanto, estava ocupado com os artigos para a *Woman's Home Companion* e com as contendas legais sobre o trabalho de Charles Junior e Sydney Junior. No verão de 1933, no entanto, Chaplin encontrou Alistair Cooke, que tinha 25 anos de idade e estava nos Estados Unidos com uma bolsa de estudos do Commonwealth Fund. Quando Cooke chegou ao estúdio para entrevistar Chaplin para a *Manchester Guardian*, Chaplin ficou imediatamente encantado pelo cativante, inteligente e espirituoso jovem inglês. Seguiram-se convites para jantar e para o iate. No inverno de 1933, depois de Cooke ter voltado para o leste, Chaplin escreveu, sugerindo que ele poderia voltar a Hollywood no verão seguinte para ajudá-lo a pesquisar e escrever o roteiro de Napoleão.

Cooke realmente voltou no começo do verão de 1934 e começou com a pesquisa histórica na biblioteca pública, usando como fonte principal o livro *Memorial of St. Helena*, de Las Cases. As anotações da pesquisa sobreviveram no arquivo de Chaplin, mas não existe nada do roteiro. Cooke se lembrava de longas sessões de trabalho, geralmente com o auxílio de Henry Bergman, e às vezes também com Carter De Haven, que, enquanto isso, estava trabalhando com Chaplin em *Tempos modernos*. Chaplin explicou seu método desde o início:

> Procuramos pôr algum pequeno incidente, alguma imagem que fixe os outros personagens. Com eles, o público não pode ter nenhuma dúvida. Temos de fixá-los de imediato. Ninguém se preocupa com os problemas deles. Eles permanecem os mesmos. Você os conhece cada vez que aparecem. Isso não é diferente dos personagens que cercam o "pequeno grande homem". Ele é aquele que desenvolvemos.[27]

As sessões de roteiro continuaram durante o mês de agosto de 1934, e Cooke pensou que eles "estavam se dando bem", quando Chaplin, abruptamente, o informou que era uma bela ideia — mas para outra pessoa. Cooke se casou (Chaplin tinha concordado em ser o padrinho, mas como Cooke, indelicadamente ,não convidou Paulette como madrinha, ele não apareceu), declinou da oferta de Chaplin de colocá-lo em *Tempos modernos* como comediante e voltou para Londres para ser o crítico de cinema da BBC.

De fato, mesmo que agora Chaplin estivesse dando duro em *Tempos modernos,* não tinha de modo algum abandonado o projeto Napoleão. Em 1934, as negociações pelos direitos de *La Vie Secrète de Napoleon 1er* foram reabertas. Sydney, dessa vez, se interessou vivamente, tendo ficado desconfiado da procrastinação de Limur no assunto. Weber, o autor, agora estava mais acessível, principalmente porque ele estava tendo problemas com pensão alimentícia e precisava de dinheiro. Depois de uma boa dose de pechinchas e retrocessos de Weber e de seu agente, o preço de 78.650 francos foi acordado, embora Weber, por causa de seus problemas conjugais, tenha pedido que qualquer publicidade sobre o acordo deveria declarar um valor não maior que 30 mil francos. A Chaplin Film Corporation adquiriu os direitos cinematográficos do livro em dezembro de 1935 por um período de oito anos, e, em janeiro de 1936, Jean de Limur entregou um tratamento baseado no romance de Weber. Entretanto, a fraqueza fatal da versão era a de não providenciar um papel importante e adequado para Paulette.

Enquanto isso, Chaplin tinha trabalhado em um tratamento independente do projeto Napoleão. Em julho de 1935, John Strachey hospedou-se com Chaplin e Paulette na casa deles em Beverly Hills. Não é certo quando ou como eles se conheceram, embora seja provável que tenham se conhecido durante as férias europeias, em 1931. Strachey era um espírito congenial. Aos 34 anos, ele já era um dos intelectuais da esquerda mais importantes da Bretanha, e tinha publicado recentemente *The Coming Struggle for Power* e *The Nature of Capitalist Crisis.* Desde o rompimento com o Partido Novo, de Oswald Mosley, em 1931, ele tinha sido gradativamente atraído para o comunismo, embora nunca tenha se tornado membro do Partido Comunista. Como Chaplin, ele admirava Roosevelt e Keynes. Era uma pessoa com quem Chaplin podia apreciar uma discussão

solidária sobre sua teoria recentemente formulada, a "solução econômica", e sobre seu pacifismo. Strachey era divertido e encantador, assim como inteligente. Ademais, embora fosse alto e um tanto desajeitado, era um entusiasmado jogador de tênis.

Juntos, Chaplin e Strachey desenvolveram suas ideias para um enredo, e Strachey voltou para a Inglaterra para escrevê-lo. O roteiro foi finalizado no começo de 1936 e registrado para efeitos de direitos autorais, em 9 de abril, como:

> O RETORNO DE NAPOLEÃO PARA SANTA HELENA
> Escrito por Charles Chaplin, da Grã-Bretanha, domiciliado nos Estados Unidos, em Los Angeles, Califórnia, em colaboração com John Strachey, da Grã-Bretanha.

Os títulos alternativos sugeridos foram: *O retorno, O retorno de Santa Helena, O retorno do imperador, O retorno de Napoleão.* O roteiro de Chaplin-Strachey, que possivelmente incorporava o trabalho já feito por Cooke, era de várias maneiras um avanço em relação ao tratamento de Limur. Havia uma moral política e pacifista mais forte, tinha mais ação e, mais importante, havia um papel feito sob medida para Paulette. O único elemento significativo do romance de Weber era a premissa inicial da fuga de Napoleão de Santa Helena, com a ajuda de um dublê que se sacrifica para tomar o lugar de Napoleão. O roteiro tinha muitos elementos típicos de Chaplin, em particular, um tom de ironia e o tema do amor entre um homem mais velho e uma jovem, que é frustrado pelas ilusões românticas dela. Chaplin também pretendia desenvolver algumas de suas ideias sobre paz e política por meio do personagem de Napoleão. Um rascunho com anotações manuscritas de Chaplin esboça uma discussão entre Napoleão e Montholon, em Santa Helena:

> Napoleão: — Há algo errado com toda a estrutura política europeia... Os governos e constituições são antigos, obsoletos[...] A ciência mecânica está nos vencendo facilmente; barcos a vapor, estradas de ferro, barcaça de transporte de ferro...tudo isso é uma revolução e nós devemos nos preparar para o futuro... O homem do futuro será um cientista... Os governos do futuro perceberão que os princípios morais e religiosos são problemas do indivíduo, mas os problemas econômicos são assunto do Estado, e os governos do futuro irão separar esses dois fatores[...] Os países se aliarão para proteger seus negócios[...]O estadista do futuro será o guarda-livros da nação, e não um dispensador de princípios morais, e a política se tornará matemática[...] Montholon, ouve-se

a palavra "*socius*"...
Montholon: — Estou boiando... Não sei do que se trata.
Napoleão: — Quero dizer que os dias de guerra e agressão serão coisa do passado... Pode-se conseguir mais por meio de tratados, amizades, entendimento comercial... Se eu pudesse viver a minha vida novamente, usaria o poder das minhas vitórias para unificar todas as nações da Europa em um só Estado sólido... A evolução tende nessa direção[...]

Logicamente, esse era somente um primeiro esboço, ainda com muita conversa na qual a plateia boiaria junto com Montholon. Não obstante, podemos sentir algo do discurso final de *O grande ditador* e antecipar as diatribes do jovem Rupert Macabee, em *Um rei em Nova York,* no Napoleão de 1936 de Chaplin, com suas profecias sobre a União Europeia.

Um truque do roteiro relacionado ao roubo de um tratado foi sugerido por uma aventura notória de Marion Davies, que tinha acontecido alguns anos antes. No verão de 1928, William Randolph Hearst, Marion e sua *entourage* — incluindo Harry Crocker — estavam excursionando pela Europa e foram convidados para almoçar com o Ministro das Relações Exteriores francês, Aristide Briand. Logo depois, a suíte de Hearst no Crillon foi revistada e ele recebeu ordens de deixar o país em uma hora. Alguém tinha roubado do Ministério um acordo relacionado à organização de tropas navais anglo-francesas, e Hearst foi o principal suspeito, pois o roubo tinha acontecido durante o almoço. Apesar da busca, parece que Hearst conseguiu esconder o documento no próprio corpo quando partiu para Londres.

Subsequentemente, depois de várias prisões em Paris, considerável embaraço diplomático e exploração máxima do valor do título do documento na imprensa de Hearst, Marion regalou seus amigos com uma história que era muito extravagante, mesmo para os padrões dela, em um esforço para justificar Hearst. Sua versão era a de que, durante o almoço, ela foi até o banheiro feminino e, no caminho, viu uma porta meio aberta de uma sala, onde havia um cofre destrancado. Incapaz de resistir à própria curiosidade, ela abriu o cofre e, só por travessura, retirou um documento e o prendeu no elástico das suas "calçolas". Esse último detalhe tornou ainda menos crível a alegação de que ela se esquecera do fato, até que foi tomar banho — um documento colocado sob as roupas não é confortável —, quando, então, ela confessou o que tinha feito a um Hearst apropriadamente chocado. Poucas pessoas acreditaram na versão de Marion da história, mas ela claramente divertiu Chaplin o suficiente para que ele adaptasse a história para o seu enredo de Napoleão.

A certa altura, Chaplin ainda tinha as fotografias tiradas dele mesmo no papel de Napoleão, com Harry Crocker como Las Cases (provavelmente). Seu

costume parecia ser aquele com o qual foi para a festa à fantasia de Marion Davies. Como Crocker já parecia ligeiramente mais velho e mais gordo do que estava em *O circo*, as fotografias, provavelmente, foram tiradas alguns anos depois da festa, mas antes de Crocker deixar o estúdio durante a filmagem de *Luzes da cidade*.

Em 17 de fevereiro, Chaplin e Paulette, a mãe dela e o criado, Frank Yonamori, embarcaram no *SS Coolidge*, com a intenção de tirar férias curtas em Honolulu. Frank tinha feito reservas no Royal Hawaiian Hotel, mas quando o navio chegou a Honolulu, o grupo de Chaplin continuou a bordo. Tendo notado que o cargueiro ia para Hong Kong, Chaplin decidiu, intempestivamente, levar Paulette para o Extremo Oriente. Ela protestou, dizendo que não estava preparada e que não tinha nada adequado para vestir, mas Chaplin lhe disse que eles comprariam o que fosse necessário enquanto estivessem a caminho. Decisão tomada, Chaplin telegrafou a Alf Reeves: "Planejando ir para Hong Kong a bordo do *Coolidge*. Vou ficar fora por três meses". Alf já tinha aprendido a aceitar com serenidade os caprichos de Chaplin.

Outro passageiro do *Coolidge* era Jean Cocteau, que, convalescendo de uma enfermidade, estava refazendo os passos de Phileas Fogg, em companhia de seu amante marroquino, Marcel Khill. No relato publicado de sua viagem, Cocteau pudicamente chama Marcel de seu "*Passe-partout*". Chaplin, discretamente, o descreve em sua própria autobiografia como o "secretário" de Cocteau. É fascinante comparar os relatos de Chaplin e de Cocteau. Chaplin descreve com o entusiasmo do primeiro encontro deles e de como uma conversa filosoficamente agitada interpretada por Marcel, que se estendeu até a noite, foi dispersada pela barreira e pelos constrangimentos do idioma. De acordo com sua versão, o resto da viagem foi esquivarem-se uns dos outros e perder compromissos diligentemente. Quando ambos perceberam que iam fazer a viagem de volta a bordo do *Coolidge*, "ficamos resignados e não fizemos mais tentativas entusiasmadas".

Isso é notoriamente diferente do relato de Cocteau. A explicação sobre essa disparidade pode ser que Chaplin era muito tímido, e muito modesto em certo sentido, para acreditar que um estrangeiro pudesse ser tão entusiasmadamente afetuoso com ele quanto Cocteau era. "Meu encontro com Charlie Chaplin permanece como o milagre mais delicioso daquela viagem", recordava-se Cocteau. Quando descobriu que Chaplin estava a bordo, Cocteau modestamente enviou um bilhete à cabine dele. No jantar daquela noite, Chaplin não deu sinais de reconhecimento, e Cocteau, relutantemente, decidiu permanecer incógnito e tranquilo. Todavia, mais tarde, ainda naquela noite, Chaplin e Paulette bateram à porta de Cocteau: eles só tinham recebido o bilhete depois do jantar, e tinham verificado cautelosamente com o intendente naval para se certificarem de que não era um engodo.

Cocteau não sentiu nenhum dos constrangimentos de Chaplin a respeito das maneiras de se comunicar:

> Eu não falo inglês e Chaplin não fala francês. Mesmo assim, conversamos sem a menor dificuldade. O que estava acontecendo? Qual era a língua? Era a língua viva, a mais viva de todas, que brota do desejo de comunicação a todo custo na linguagem da mímica, a língua dos poetas, a língua do coração. Chaplin destaca cada palavra, e a coloca sobre a mesa como se estivesse sobre um pedestal, recua alguns passos, volta-se para onde poderá conseguir a melhor luz. As palavras que ele usa em meu benefício são facilmente transportadas de um idioma ao outro. Às vezes, o gesto precede as palavras e as acompanha. Ele anuncia cada palavra, primeiro pronunciando-a e, em seguida, comentando-as. Sem a vagarosidade — ou a aparente lentidão — das bolas quando são lançadas pelo malabarista. Ele nunca as confunde, você pode seguir o voo delas no ar.[28]

Cocteau ficou deliciado pela inteligência de Paulette em se negar a intervir como intérprete, o que ela estava equipada para fazer: "Se eu os ajudasse, eles iriam se perder em detalhes. Deixados à mercê de seus próprios meios, eles só diziam o essencial".

Chaplin falou entusiasmado a Cocteau sobre seus planos futuros. Ele estava pensando em fazer um filme em Bali, e propôs seriamente que Marcel podia interpretar um dos papéis (Marcel ficou empolgado, mas Cocteau disse que não podia dispensá-lo). Seu próximo papel, ele disse, seria o de um palhaço dividido entre os contrastes da vida real e do teatro — uma sombra, talvez, de *Luzes da ribalta*. Cocteau desejava que um dia ele pudesse representar o príncipe Myshkin, de Dostoievsky. Eles conversaram sobre *Em busca do ouro* e Chaplin reclamou: "A dança dos pãezinhos. Isso é tudo pelo que me parabenizaram. É um mero dente da roda da máquina. Um detalhe. Se isso é tudo o que eles notaram especialmente, eles deviam estar cegos durante o resto!".[29] De seu mais recente filme, Chaplin disse a Cocteau: "Trabalhei muito em *Tempos modernos*. Quando trabalhei uma cena à perfeição, parece que ela caiu da árvore. Eu balanço os ramos e sacrifico os melhores episódios. Eles têm existência individual. Posso mostrá-los separadamente, um por um, como meus primeiros filmes de dois rolos".[30] Daí, Chaplin imitou duas de suas cenas favoritas: a cena da bengala na grade da vitrine em *Luzes da cidade* e a que arravessa a rua em *Tempos modernos*.[31]

Cocteau era fascinado por Chaplin. Contudo, de acordo com seu testemunho,

"nós unimos forças, compartilhamos nossas refeições e a viagem; criamos o hábito de estar juntos de tal maneira que achamos doloroso deixar a companhia um do outro em San Francisco". Não obstante, Cocteau reconheceu a timidez e a reserva de Chaplin: "Mesmo a amizade é suspeita; os deveres e inconveniências que traz. Seu encantamento instantâneo comigo parece que foi peculiar, e produziu nele uma espécie de pânico. Senti que ele se retraía novamente para dentro de si; que se fechou depois de sua expansibilidade".[32] Acima de tudo, ele se deliciou em observar o relacionamento de Chaplin com Paulette:

> Paulette saiu por alguns instantes. Charlie se inclinou e sussurrou, em uma voz misteriosa: "E, então, eu fico com tanta pena". O quê? Pena desse cacto de mil pontas, dessa pequena leoa com sua juba e garras soberbas, desse grande Rolls Royce esporte com seu reluzente metal e couro trabalhado? Chaplin estava inteiro nessa observação: é assim que o coração dele se parece.
>
> Pena de si mesmo, do vagabundo, pena de nós, pena dela — a pobre vagabunda que ele arrasta atrás de si para lhe dar de comer, pois ela tem fome; a quem ele coloca na cama, pois ela está com sono; afasta das ciladas da cidade, pois ela é pura; e, subitamente, eu não vejo mais a estrela de Hollywood com sua roupa de pajem de cetim prateada, tampouco vejo o rico empresário com seus cachos brancos e a roupa de *tweed*. Vejo um pequeno homem pálido, de cabelos cacheados, com sua bengala cômica, arrastando a vítima do bicho-papão das grandes cidades e das armadilhas policiais, enquanto ele tropeça pelo mundo em uma perna só.
>
> Acho extremamente difícil colocar lado a lado as duas imagens. O homem multifacetado que está falando comigo e o pequeno fantasma pálido que é seu anjo múltiplo, em quem ele se divide como mercúrio líquido. Gradualmente, consigo superimpor os dois Chaplin. Uma careta, um truque, um gesto, uma piscadela e as duas silhuetas coincidem, aquela do tolo da Bíblia, o pequeno santo de chapéu-coco, que puxa a bainha das suas calças e endireita os seus ombros enquanto entra no Paraíso; e aquela imagem do empresário que controla a si mesmo.[33]

Cocteau contou que Chaplin estava trabalhando energicamente durante a viagem, "trancado em sua cabine, sem se barbear, com uma roupa muito apertada, o cabelo desgrenhado, remexendo os óculos com aquelas mãos pequeninas, pondo papéis completamente escritos em ordem".[34] Ele podia estar trabalhando no roteiro de Bali do qual falou a Cocteau, mas Xangai lhe deu uma

ideia totalmente nova. Um grupo do navio, incluindo Cocteau, Chaplin e Paulette foi visitar um salão de baile chamado Vênus, onde viram marinheiros americanos dançando com prostitutas. Dessas e de outras reminiscências de seu caso com May Reeves, veio a ideia para *Stowaway*. Quando voltou à Califórnia, em 11 de junho de 1926, Chaplin pôde contar que já tinha escrito dez mil palavras de uma história para Paulette, ambientada no Extremo Oriente.

A história fala de uma condessa bielo-russa, que agora tem de ganhar a vida como prostituta em Xangai, e que embarca como clandestina na cabine de um diplomata americano milionário. Chaplin continuou a trabalhar com entusiasmo no roteiro pelos quatro meses seguintes e, no final de outubro, tinha completado uma versão já bem polida. Nesse ponto, a história foi posta de lado, assim como a ideia de Napoleão. Porém, diversamente desta, ela foi retomada mais de trinta anos depois, para servir de roteiro para *Uma condessa em Hong Kong*, com relativamente poucas revisões, exceto uma relocação geográfica.

Em agosto, um novo projeto foi iniciado. O escritório londrino da United Artists tinha comprado os direitos do romance histórico de D. L. Murray, *Regency*, para a Chaplin Film Corporation. Tinha também contratado um escritor, Major Ronald Bodley, para trabalhar com o livro. Bodley preparou uma sinopse e um tratamento, e de outubro de 1936 a fevereiro de 1937, Chaplin também trabalhou no roteiro, fazendo volumosas correções e notas à mão. Em março, acabou o contrato de Major Bodley com o estúdio, e em 26 de maio, enquanto ditava uma introdução ao livro de Gilbert Seldes, *Movies for the Millions*, Chaplin informou à sua secretária, Catherine Hunter, que *Regency* tinha sido deixado de lado em prol de uma história contemporânea na qual ele já estava trabalhando.

Agora é incerto o que recomendou o romance de costumes sobre as aventuras de uma jovem aristocrática dinâmica e não convencional. É verdade que o livro tinha um papel vigoroso para Paulette. Ademais, Chaplin deu tons políticos ao fazer com que a garota, Regency, ficasse dividida entre a lealdade ao hedonista Regente e a um jovem salteador de estrada com tendências radicais. As notas manuscritas de Chaplin mostram uma fascinação com o personagem central; talvez ele visse algo da própria Paulette em Regency.

> Regency tem uma vontade dominante. Ela se manifestou em uma idade ainda muito tenra[...] Ela não era popular entre outras pessoas do mesmo sexo, mas certos homens, mesmo jovens, eram irresistivelmente atraídos para ela[...] Quando os homens se apaixonam por ela, ficam tão completamente sob seu poder que ela perde o interesse neles. Por outro lado, qualquer um que a tente dominar é imediatamente repelido. Conquanto nenhum homem fique no caminho de sua própria vontade, pode ser amigo dela. O que mais se sobressai em seu caráter é o firme senso de justiça.[35]

Anos depois, Chaplin declarou que ele e Paulette tinham se casado em Cantão (atual Guangzhou) durante as férias no Extremo Oriente. Embora ele mantivesse uma preocupação e lealdade genuínas pela carreira de Paulette, suas vidas pessoais e profissionais começavam agora a trilhar rumos distintos. Paulette era ambiciosa demais para esperar pelo próximo projeto de Chaplin. Como outras protagonistas, ela ansiava pelo papel de Scarlett O'Hara em *E o vento levou*. Chaplin a ajudou como pôde para se preparar para o papel. Ele até mesmo conseguiu que sua amiga Constance Collier — a famosa atriz de teatro britânica — a instruísse. Ninguém no estúdio queria dizer a ele que Paulette estava inclinada a cortar as lições em favor de outros interesses. Ela eventualmente conseguiu o teste em 1º de outubro de 1937. Ela não conseguiu o papel — se por falta ou excesso de instrução, nunca saberemos.

Capítulo 15:
O grande ditador

Além dos méritos particulares como filme, *O grande ditador* segue na história do século XX como um fenômeno sem precedentes e como um estranho incidente simbólico. O maior palhaço e a personalidade mais amada de sua época desafiam diretamente o homem que mais destilou o mal e a miséria humana na história moderna.

Para começar, havia uma semelhança sinistra entre Chaplin e Hitler, representando os polos opostos da humanidade. Em 21 de abril de 1939, um ano e meio antes do lançamento de *O grande ditador*, um artigo não assinado no *Spectator* observou:

> A Divina Providência estava com um humor irônico quando ordenou, cinquenta anos atrás, que Charles Chaplin e Adolf Hitler fizessem sua entrada no mundo com apenas quatro dias de diferença entre si... Cada um expressa as ideias, sentimentos e aspirações de milhões de cidadãos que lutam entre as camadas mais altas e mais baixas da sociedade; a data do nascimento deles e o idêntico pequeno bigode (intencionalmente grotesco no Sr. Chaplin) podem bem ter sido fixados pela natureza para trair a origem comum do gênio de ambos. Porque gênio os dois possuem, inegavelmente. Cada um deles espelha a mesma realidade — o predicado do "Zé-Ninguém" da sociedade. Com Chaplin, o Zé-Ninguém é um palhaço — tímido, incompetente, infinitamente habilidoso; porém, sempre desconcertado pelo mundo que não tem um lugar para ele. A maçã que ele morde tem um verme; suas calças, resquícios de cavalheirismo, lançam-lhe armadilhas; sua bengala tenciona uma dignidade que sua posição nem de longe justifica; quando ele puxa uma alavanca, é a errada, e segue-se um desastre. Ele é uma figura heroica, mas heroica somente na paciência e nos recursos com os quais recebe os golpes que caem em seu chapéu-coco. Em suas ações, ele imita os anjos. Mas, no Senhor Hitler, o anjo se tornou um demônio. As singulares botas solitárias se transformaram em *Reitstieffeln* [botas de montaria]; as calças disformes viraram calças de montaria; a bengala, um chicote; o chapéu-coco, um casquete. O Vagabundo se tornou um nazista; só o bigode continua o mesmo.

Até havia aqueles que acreditavam que Hitler tinha adotado o bigode em uma tentativa deliberada de sugerir uma semelhança com o homem que tinha atraído

tanto amor e lealdade no mundo.

Konrad Bercovici abriu um processo de plágio contra Chaplin, alegando que ele tinha tido primeiro a ideia de interpretar Hitler, em meados dos anos 1930.[1] Muitos bons cartunistas de jornal, notadamente David Low, podiam igualmente ter reclamado a ideia como sua; era, afinal de contas, inevitável. Muito tempo depois, Chaplin admitiu: "Se eu soubesse dos horrores dos campos de concentração alemães, eu não teria feito *O grande ditador*, nem teria feito piada da insanidade homicida dos nazistas".[2] É verdade que depois se revelou que Hitler não era motivo de piada; mas não havia nada de frívolo nas mais profundas intenções de Chaplin ao fazer o filme. Ele sofreu dores e repugnância agudas e bem reais frente aos horrores e presságios da política mundial dos anos 1930. Vimos, em sua violenta crítica contra os mitos do patriotismo, em 1931, que ele já tinha previsto, com horror, uma nova guerra. Sua recente viagem ao Extremo Oriente o tinha deixado mais alerta que a maioria dos homens aos perigos do Incidente Chinês, em julho de 1937, e à escalada do conflito sino-japonês.

Ele não ficou menos perturbado com os eventos na Espanha. Em abril de 1938, a revista francesa de cinema *Cinémonde* publicou a tradução de um notável conto de Chaplin, chamado *Rhythme*.[3] Ele descreve a execução de um legalista espanhol, um escritor popular humorístico. O oficial responsável pelo pelotão de fuzilamento era um antigo amigo do condenado; "suas opiniões divergentes tinham sido amistosas até então, mas eles tinham finalmente provocado a infelicidade e a ruptura de toda a Espanha". O oficial e os seis homens do pelotão

de fuzilamento esperavam secretamente que a suspensão da ordem ainda chegasse. Entretanto, finalmente o oficial teve de dar as ordens ritmadas: "Atenção... Ombro, armas! Apresentar armas! Fogo!". O oficial falou as três primeiras ordens. Foram ouvidos passos apressados — todos perceberam que era a suspensão da sentença. O oficial gritou "Parem!" ao seu pelotão de fuzilamento, mas:

> Todos os seis homens empunhavam uma arma. Seis homens que tinham sido treinados por meio do ritmo. Seis homens, que ao ouvir "Parem!", atiraram.

A história imediatamente personifica as lágrimas daqueles homens transformados em máquinas que Chaplin expressou em *Tempos modernos*, e que remete a algumas *gags* irônicas e repugnantes de *O grande ditador*.

Há mais evidências dos sentimentos de Chaplin sobre a Espanha em um poema que ele rascunhou em um bloco de anotações, em meio a outros memorandos sobre o desenvolvimento de *Regency*, presumivelmente, no inverno de 1936-37.[4] O poema, claramente, nunca foi cogitado para publicação, ou sequer para ser visto por outros olhos. Era uma tentativa particular de expressar os sentimentos dele.

> A um soldado legalista morto
> Nos campos de batalha da Espanha
> Virado de bruços, mutilado,
> Seu silêncio fala de sua causa imortal,
> Da marcha destemida da liberdade.
> Você tomba hoje por causa da traição,
> E constrói barricadas de medo e ódio.
> Morte triunfante que clareou o caminho
> Além da luta da vida humana
> Além da estaca das lanças que aprisionam
> Para deixá-lo passar.

Ele disse: "Há um bocado de mau comportamento no mundo". Sentindo tão profundamente quanto ele sentia, foi impelido a fazer qualquer coisa que pudesse para corrigir, ou, pelo menos, para chamar a atenção para isso. Sua única arma, como ele mesmo sabia, era a comédia.

No final dos anos 1930, Chaplin estava usufruindo de relações muitos cordiais com o diretor King Vidor e a sua família, e foi por meio dos Vidor, em algum ponto de 1938, que ele conheceu Tim Durant. Como Harry Crocker, Durant era um jovem alto, bonito, nobre e universitário: Chaplin parecia ter uma queda pelo

tipo entre seus amigos e assistentes. Durant tinha os méritos adicionais de ser simpático, divertido, discreto e um jogador de tênis muito bom. Durant apresentou Chaplin à sociedade de Pebble Beach e de Carmel, cerca de 100 milhas ao sul de San Francisco. Chaplin chamava Pebble Beach de "a morada das almas perdidas". Ele ficava fascinado, encantado e atraído pela reunião de milionários californianos que ainda tinham suas residências ali, e ficava não menos fascinado pelas mansões que agora estavam em decadência. A colônia mais boêmia de Carmel, uma parte da costa mais apreciada por artistas e escritores, tinha uma atração diferente, mas possante. Ele ficava especialmente satisfeito com suas reuniões com o famoso poeta californiano Robinson Jeffers:

> Eu conhecia uma garota que era casada com um dos Crockers de San Francisco, e ela soube que eu estava lá. Ela me convidou para jantar e pediu que levasse Charlie. Mas Charlie me respondeu: "Veja, Tim, não quero de jeito nenhum me reunir com esse grupo".
> Eu disse: "Charlie, você faria isso como um favor pessoal? Não estou pedindo que você faça nada. Só que vá lá, jante com eles, e podemos dizer honestamente que temos de voltar para trabalhar, e você pode sair imediatamente".
> Então, ele falou: "Está certo, Tim. Mas me tire de lá; não me faça passar a noite inteira lá".
> Daí nós fomos. Entramos e todos se reuniram em torno dele; você sabe, ele era um herói. Então, ele tinha uma plateia, e não podia ir embora — saímos de lá às três horas da manhã. Depois disso, ele queria sair toda noite, porque eles o tinham aceitado como um grande artista e uma pessoa maravilhosa. Eles o amavam e ele os divertia, e saíamos juntos todo o tempo. Ele escreveu muitas histórias — tomava notas das histórias sobre os personagens de lá.[5]

Um dos anfitriões era D. L. James, que vivia em uma mansão de estilo espanhol empoleirada no despenhadeiro em Carmel, um dos monumentos arquitetônicos do norte da Califórnia. (Os pais de James, na verdade, o tinham batizado como "D. L.", com a ideia de que, quando crescesse, pudesse escolher os nomes. De fato, ele continuou simplesmente como D. L., embora, ocasionalmente, sugerisse que podia considerar "Dan" como seu primeiro nome). Na casa de James, Chaplin conheceu Dan, filho dele. Ele tinha 26 anos, era um aspirante a escritor e marxista fervoroso e bem vacilante: "Minha escrita não me levava a lugar nenhum; eu estava me separando de minha esposa e estava justamente pensando em ir para Nova York".[6] Eles se encontraram em diversas ocasiões e Dan discursava sobre filmes e a guerra contra o fascismo.

Chaplin, por sua vez, resumiu suas ideias para um filme sobre Hitler.

Quando Chaplin voltou de Pebble Beach para Hollywood, no final do verão, Dan James aproveitou a oportunidade e lhe escreveu, dizendo que estava empolgado com a ideia de um filme sobre Hitler, e que ficaria muito feliz em fazer parte, em qualquer função. "Não obstante, comecei a fazer as minhas malas para ir para o Leste". Para sua surpresa, de algum modo veio um telefonema do estúdio de Chaplin, alguns dias depois, e ele foi convidado a vir e falar com Alf Reeves. Reeves o alertou que Chaplin era muito "inconstante", mas que gostava dele e estava preparado para empregá-lo com um salário de oitenta dólares por semana e acomodá-lo no Beverly Hills Hotel até que ele conseguisse um lugar para viver.

> Na minha primeira noite, ele me levou ao Giro's Trocadero Oyster Bar. Então, nós jantamos e ele me resumiu a história. No dia seguinte, fui e comecei a tomar notas... Acho que Charlie me pegou por causa da minha posição, porque minha família tinha um castelo aqui e porque ele percebeu muito rapidamente que eu era um comunista declarado. Daí, por conta do meu passado e das minhas preocupações políticas, eu me absteria de traí-lo por dinheiro.

Presumivelmente, era o final de setembro de 1938. Os James também conheciam John Steinbeck, que Chaplin estava ansioso por conhecer, e Dan James fez os arranjos necessários. Em 1º de outubro, Dan acompanhou Chaplin em um fim de semana no rancho de Steinbeck, em Los Gatos. Ele ficou impressionado pela clareza de Chaplin: "Já nessa época, ele dizia: 'Há muito de embuste em Steinbeck. E creio que o tempo irá provar que estou certo'".

Durante três meses, James se reportou diariamente à casa em Beverly Hills, onde tomava notas enquanto Chaplin discutia ideias para o enredo e as *gags*. De tempos em tempos, ele ia ao estúdio para ditar as anotações para Kathleen Pryor: o primeiro desses ditados parece ter acontecido em 26 de outubro de 1938. Durante esses três meses, James pôde acessar o pensamento político de Chaplin:

> Ele não compreendia profundamente, mas sentia profundamente tudo o que tinha acontecido. O final de *Tempos modernos*, por exemplo, refletia perfeitamente o otimismo do período do *New Deal*: já em 1934 e 1935 ele tinha essa noção. Ele provavelmente nunca tinha lido Marx, mas sua concepção do milionário em *Luzes da cidade* é uma imagem exata da concepção de Marx do ciclo de produção. Marx escreveu que a insanidade do ciclo produtivo, uma

vez iniciada, muda de um extremo a outro. Chaplin apresenta uma metáfora magnífica. Se ele estava ciente do significado social, eu não sei; mas ele compreendeu.

Ele tinha um sexto sentido sobre muitas coisas. Em 1927 e em 1928, por exemplo, ele começou a sentir que o mercado de ações estava ensandecido, e pegou tudo o que tinha e colocou em ouro canadense.

Charlie se dizia anarquista. Sempre fora fascinado com as pessoas de esquerda. Uma das pessoas que ele queria conhecer era Harry Bridges, do sindicato dos estivadores. Eu marquei um encontro, e eles simpatizaram imediatamente um com o outro. Chaplin falou sobre a beleza do trabalho e descreveu como ele tinha visto os pescadores cantando nas ilhas, quando saíam com seus barcos. Harry disse: "Acho que você deve ter visto que são os homens mais velhos na praia, aqueles que desistiram de ir para o mar, que cantam".

Qualquer que fosse sua política exata, Charlie tinha uma posição de revolta contra a riqueza e o excesso. Ele tinha um sentimento real pelos desvalidos... Certamente, era um libertário. Muito cedo viu Stalin como um ditador perigoso, e Bob [Meltzer] e eu tivemos dificuldade em deixar Stalin de fora do último discurso de *O grande ditador*. Ele ficou horrorizado com o pacto soviético-alemão.

A descrição de si mesmo como anarquista é tão boa quanto qualquer outra. Ele acreditava na liberdade e dignidade humanas. Odiava e suspeitava da máquina, mesmo que fosse uma máquina — de cinema — que lhe tinha dado a sua própria vida. Eu diria que ele era anticapitalista, contra a organização. E que diabos, assim é que as pessoas deviam ser.

Quando se trata de Hitler, é fácil dizer depois que já aconteceu, que Chaplin o fez muito leve. Você tem de se lembrar de que o filme foi concebido antes de Munique, e que Chaplin, indubitavelmente, tinha isso na cabeça alguns anos antes disso. E então, a ideia daquele monstro não era tão inspiradora de temor quanto parecia. Ele era um grande embuste, e tinha de ser mostrado como tal. Logicamente, na época em que o filme apareceu, a França já tinha caído e nós sabíamos mais a respeito; então, grande parte da comédia tinha perdido o sentido.

O grande ditador marcou uma revolução inevitável nos métodos de trabalho de Chaplin. Esse seria o seu primeiro filme com diálogos reais e, pela primeira vez,

ele começou um filme com um roteiro completo. O antigo método era trabalhar cada sequência por vez, alternando períodos de preparação da história com a filmagem — mudando, selecionando e descartando ideias conforme o trabalho prosseguia. Agora, esses processos tinham de ser transferidos para o período preparatório, o trabalho em um roteiro definitivo. As notas que Dan James ditava periodicamente a Srta. Pryor revelaram a metamorfose da história durante esse intervalo preparatório.

A premissa original e básica era a semelhança física do Ditador e do pequeno barbeiro judeu, o que tornava possível o barbeiro tomar o lugar do ditador no clímax da história. Essa foi uma ideia que Chaplin recuperou — sem dúvida, com a anuência de Sydney — de um filme esquecido: *King, Queen, Joker*, que Sydney tinha escrito e dirigido para a Paramount-Famous Players, em 1921. Nesse filme, o próprio Sydney fazia o papel duplo de Rei da Corônia e do espirituoso barbeiro. Quando o rei recusa suas demandas para um acordo comercial, ele é sequestrado por revolucionários, que colocam o barbeiro — dublê do rei — no trono. O barbeiro gosta de seu novo papel, até que o rei foge e, tendo aprendido sua lição, está pronto para garantir as reformas que os conspiradores tinham exigido. Qualquer dúvida de que Chaplin foi inspirado por esse filme é dissipada pela semelhança entre a cena de *O grande ditador* — em que Chaplin, como o barbeiro desvairado, barbeia endiabradamente um alarmado cliente, ao som da *Rapsódia húngara*, de Liszt — e uma cena quase idêntica feita por Sydney em *King, Queen, Joker*. Embora o filme de Sydney Chaplin esteja perdido, várias sequências, incluindo essa, sobreviveram nos cofres do estúdio Chaplin.[7]

Quase todos os tratamentos da história começam com o retorno ao gueto dos soldados judeus, a maioria, mutilada. Todos são bem recebidos por suas esposas e famílias, com exceção do "pequeno judeu" (claramente, voltando do serviço em *Ombro, armas!*). Ele "anda sozinho pelas ruas do gueto. Em sua fome por companhia, abraça um poste de luz".

Uma ideia inicial era uma sequência em um albergue noturno, que:

> Podia ser usado como cenário da nossa inflação. O pequeno judeu vai voltar para pagar sua conta. No cartaz, lê-se: "1.000.000 por noite — banho: 500.000". Alguém o manda comprar um maço de cigarros. "Você terá de carregar sozinho o dinheiro". Ou talvez o pequeno judeu saia equilibrando na cabeça um enorme cesto com dinheiro. Dez milhões por cigarros. O vendedor de tabaco insiste que o dinheiro seja contado. Está tudo em notas de um dólar.

Sem querer desperdiçar uma boa ideia, como sempre, Chaplin planejou usar para essa cena a performance do circo de pulgas, como aparecia em *The*

Professor. Ela permaneceu em vários tratamentos sucessivos, mas finalmente foi abandonada. Tendo frustrados seus esforços para introduzir a sequência em *O circo* e em *O grande ditador*, ele eventualmente conseguiria comprimi-la em sua forma rudimentar, pelo menos, em *Luzes da ribalta*. Bem cedo em sua preparação, Chaplin concebeu a ideia de dois ditadores rivais competindo para suplantar um ao outro. Ele também abandonou a ideia de uma esposa do Grande Ditador, um papel pretendido para a famosa comediante judia Fanny Brice. Um esboço da cena, com muitas revisões manuscritas de Dan James, indica que a cena pode ter enfrentado sérios problemas com o *Breen Office* e outros grupos de censura:[8]

> Cena: Srta. Hynkel sozinha — enfado e falta de sexo com símbolos freudianos de frutas. Entra Hynkel, vindo do discurso. Ela está louca por ele — o intimida. Ele está preocupado com assuntos de Estado.
> Srta: — Eu sou uma mulher. Preciso de afeto, e você só pensa no Estado! No Estado! Em que estado você pensa que estou?
> Hynkel: — Você me fez voltar a mim. Não estou ficando mais novo. Às vezes, acho que (o bom e velho melodrama).
> Srta: — A vida é curta e esses momentos são tão raros... Lembre-se, Hynkel, eu fiz tudo por você. Até mesmo fiz uma cirurgia... No meu nariz. Se você não prestar mais atenção em mim, eu vou contar para todo mundo que eu sou judia!
> Hynkel: — Shhh!
> Fanny [*sic*]: — E eu não tenho tanta certeza de que você mesmo não é judeu também. Nós comemos *gefullte fish*[43] no jantar.
> Hynkel: — Quieta! Quieta!
> Fanny: — Noite passada eu sonhei com dirigíveis.
> Hynkel: — Dirigíveis?
> Fanny: — É, eu sonhei que conquistamos Paris em um grande dirigível, e passamos direto pelo Arco do Triunfo. E depois sonhei com uma cidade cheia de monumentos de Washington (ela espreme uvas na boca, brinca com uma banana).

Em 13 de dezembro de 1938, Chaplin já tinha decidido grande parte da história, incluindo o final. Carlitos e o pai da Garota do gueto, de quem ele se enamora, são colocados em um campo de concentração. Eles fogem e, na estrada, trombam com as tropas de Hynkel, que se preparam para invadir o país vizinho, Ostria. O general que está no comando confunde Carlitos com Hynkel. Entrementes, o próprio Hynkel, que está atirando em patos enquanto pensa sobre a invasão, é confundido com Carlitos e enviado para a prisão.

Carlitos e o pai da Garota são levados na invasão a Ostria e, finalmente, se veem no Palace Square, de Vanilla, a capital do país:

> Os soldados de Hinkle são arrastados diante da tribuna onde o conquistador irá falar. Carlitos sobe no palanque. Ele não consegue dizer uma palavra. O pai da Garota está atrás de seu ombro. "Você precisa falar agora! Esta é nossa última chance! Pelo amor de Deus! Diga alguma coisa". Herring (o primeiro-ministro) primeiro se dirige à multidão — através dos microfones, ao mundo inteiro, que o está escutando. Ele pede o fim das democracias. Apresenta Hynkel, o novo conquistador que deve ser obedecido ou, então, as consequências deverão ser suportadas. Na multidão, vemos dúzias de patriotas ostríacos prontos para matar Hynkel. Carlitos dá um passo à frente. Ele começa a falar devagar — morto de medo. Mas as palavras lhe dão poder. Conforme ele prossegue, o palhaço se transforma em um profeta.

Em meados de janeiro de 1939, Chaplin sentiu-se claramente confiante com sua história, embora ela ainda fosse passar por revisões posteriores. Dan James foi designado para adaptá-la em uma composição dramática de cinco atos e um epílogo, que depois foi registrada para efeitos de direitos autorais. Quando foi feita uma busca pelo título *O ditador*, descobriu-se que este já estava registrado em nome da Paramount Pictures e pelo espólio de Richard Harding Davies, que não estavam dispostos a renunciar ao título. Consequentemente, em junho, foi registrado o título *O grande ditador*, embora Chaplin não estivesse inteiramente convencido de que estava certo, e tenha registrado as alternativas: *The Two Dictators*, *Dictamania* e *Dictador of Ptomania*.

Depois de 16 de janeiro, Dan James não foi mais à casa de Beverly Hills, pois o próprio Chaplin agora estava trabalhando no estúdio, onde podia supervisionar os preparativos para a filmagem. O palco estava recebendo tratamento acústico, contratos estavam sendo negociados com empresas de fora, como a RCA, que ficaria responsável pelo som; e o trabalho com as miniaturas para os efeitos especiais já estava providenciado. As reuniões diárias de roteiro agora aconteciam no estúdio, no bangalô de Chaplin. Em 21 de janeiro, pela primeira vez em quase vinte anos, Sydney voltava ao trabalho no estúdio· tendo em vista as condições na Europa, ele e sua nova esposa francesa, Gypsy, tinham decidido que a América era a opção mais segura. As reuniões agora estavam maiores, pois Sydney e Henry Bergman se uniram a Chaplin e a Dan James, que se recordava:

> Não me lembro de Henry ter contribuído nas reuniões, exceto

> com entusiasmo e risadas — e isso era muito importante. Sydney, no entanto, era imensamente engenhoso com as *gags*. Poucas delas tinham qualquer relevância com o que estávamos fazendo, mas isso não importava. Uma *gag* ruim é sempre um desafio para fazer melhor[...]
> Sydney estava sempre me pedindo para lembrar Charlie do quanto tudo aquilo estava custando, e que nós não precisávamos de todos aqueles figurantes e coisas. Ele era mesmo como um irmão mais velho. Todavia, você nunca pensaria que eles eram irmãos — os dois eram muito diferentes. Acho que Charlie suplantou Sydney. Sydney nunca ia às festas de Charlie, com todos aqueles inteligentes amigos intelectuais... Se você visse Sydney, nunca iria tomá-lo por um ator...

No final do verão de 1939, quando o roteiro estava finalizado e Chaplin estava pronto para começar a rodar, ele pôde confortar Sydney: "Desta vez, Syd, eu tenho o roteiro completamente visualizado. Sei onde entra cada *close-up*". Dan James comentou: "É claro que não foi bem assim".

Durante as semanas de preparação, Chaplin exibiu filmes para a equipe na sala de projeção, entre eles, estavam *Ombro, armas!* e o misterioso *The Professor*. Projetou também todos os rolos de filme de Hitler em que pôde colocar as mãos. Ele voltava especialmente a uma sequência particular de Hitler na assinatura da rendição francesa. Quando Hitler deixa o vagão do trem, ele parece fazer uma pequena dança. Chaplin assistia fascinado àquela cena, exclamando: "Oh! Seu bastardo! Seu filho da mãe! Seu porco! Eu sei o que você está pensando". De acordo com Tim Durant: "Ele dizia: 'esse cara é um dos maiores atores que já vi...' Charlie admirava a atuação dele. Ele realmente gostava". Dan James comentou, 45 anos depois: "Logicamente, ele tinha algumas das qualidades que o próprio Hitler tinha. Ele dominava o seu próprio mundo. Criava o seu próprio mundo. E o mundo de Chaplin também não era uma democracia. Charlie era o ditador de todas essas coisas".

O roteiro foi finalmente completado em 1º de setembro, e deve ser um dos roteiros mais elaborados já escritos para um filme de Hollywood. Tem a extraordinária extensão de quase 300 páginas (um roteiro de um longa-metragem comum tem entre 100 e 150 páginas). Foi dividido em 25 seções, cada uma delas designada por uma letra do alfabeto e com paginação em separado; durante o período de filmagem, cada tomada era identificada pela letra e pelo número relevante da página do roteiro. Apesar das dúvidas de Dan James sobre a declaração de Chaplin de que tinha tudo visualizado, a julgar pelos registros de filmagem, parece que o sistema serviu bastante bem no período da produção; aliás, bem complicada.

Durante a primavera e o começo do verão de 1939, Chaplin foi reunindo a equipe em torno dele. Henry Bergman foi nomeado "coordenador". A Dan James juntaram-se dois diretores assistentes. Um deles era o meio-irmão de Chaplin, Wheeler Dryden, que tinha chegado à La Brea em março, e que ficou muito feliz em conseguir um emprego permanente na equipe do estúdio. Wheeler tinha continuado com a sua carreira de ator e, em 1923, uma peça sua, *Suspicion*, coescrita com George Appell, fora produzida no Egan Theatre, em Los Angeles. Sydney, evidentemente, tivera muita consideração para com ele no fim dos anos 1920 e o poupara de considerá-lo como assistente em sua malfadada aventura britânica de cinema. Ele continuaria no estúdio até a partida de Chaplin, em 1952. Um homem franzino, Wheeler retinha o ar e a dicção de um ator inglês da velha escola. Embora adorasse Chaplin, Wheeler, geralmente, o enfurecia (e o resto da equipe) com sua atenção excessiva aos detalhes.

O temerário e alegre Robert Meltzer, assim como James, um comunista declarado, era um contraste marcante com o solene e irritável Wheeler. Ele também tinha sido recrutado em Pebble Beach. Durante o verão que passou lá, os escritores de fofocas tinham relacionado o nome de Chaplin com várias garotas, notadamente, com a herdeira do açúcar, Geraldine Spreckels, e com a estonteante atriz ruiva chamada Dorothy Comingore, que Chaplin tinha visto no palco em Carmel. Na época, Dorothy Comingore vivia com Bob Meltzer, e quando Chaplin a convenceu de que ela devia tentar a sorte em Los Angeles, Meltzer também veio. No fim, foi Meltzer quem trabalhou com Chaplin, e não a Srta. Comingore, que, em vez disso, uniu-se ao Mercury Theatre, de Orson Welles, e fez sua aparição mais estrondosa em *Cidadão Kane* (1941), como Susan Alexander, o papel transparentemente inspirado em Marion Davies. Depois de *O grande ditador*, o próprio Meltzer iria trabalhar brevemente com Welles. Com a eclosão das hostilidades em 1941, ele se voluntariou para o serviço militar com os paraquedistas e morreu em ação na Normandia (exclamando "Este é o melhor jogo de futebol que eu já tive!"). Meltzer queria ser escritor, mas Dan James se lembrava de que "nada que ele escreveu chegou a decolar. Ele era espirituoso, divertido — mas nada disso acabava no papel."

A equipe ficou atônita quando Chaplin contratou Karl Struss como diretor de fotografia. Rollie Totheroh sentiu isso como um golpe cruel e não conseguiu perdoar seu amado chefe. A insatisfação de Chaplin com o trabalho de Rollie como câmera vinha aumentando por razões que nunca ficaram totalmente claras. De acordo com Dan James:

> Ele estava em guerra com todo o pessoal técnico... Não estava satisfeito com o que Rollie estava lhe dando, mas depois sentiu que Karl não estava lhe dando luz suficiente. Ele estava se apegando a galhos de árvore e coisas assim para criar "um clima". Podia até

criar "um clima", mas não era isso que Chaplin queria.

O problema de um diretor realizar só um filme a cada quatro ou cinco anos é que as condições em Hollywood mudavam muito rapidamente. Cada vez que Chaplin começava um novo filme, ele se via cercado por novos técnicos, que ele não entendia e dos quais nem precisava. Em *O grande ditador,* ele teve uma rusga incessante com a continuísta: uma função até então desconhecida em um filme de Chaplin.

> Ele estava sempre brigando com o que chamava de "ki-ki" — atenção excessiva ao detalhe da maquiagem, das roupas e coisas assim. A continuísta parava uma cena e dizia: "Mas Sr. Chaplin, da última vez, o senhor levantou seu braço desse jeito". Ele gritava, e dizia: "***! Quem se importa? Se eles vão ficar observando minha mão, nós podemos jogar tudo pela janela".
> Então, um dia, na sala de edição, ele percebeu que Paulette entrava por uma porta e saía do outro lado da porta usando um vestido completamente diferente. Ele estava triunfante. Bem feito para a continuísta![9]

O grande ditador faria exigências especiais ao departamento de guarda-roupa, e Chaplin contratou Paul (Ted) Tetrick, que estava em Hollywood desde os anos 1920, tendo trabalhado em vários filmes, como corretor de imóveis e no negócio de roupas. Tetrick, útil em muitos aspectos diversos da produção, ia trabalhar em ambos os filmes americanos subsequentes de Chaplin. Winifred Ritchie, a viúva de Billie Ritchie, que tinha aprendido seu ofício fazendo fantasias ainda na época de Karno e que fora indispensável nas produções de Chaplin, foi novamente empregada em *O grande ditador.*

Pretendia-se que o papel de Hannah fosse de Paulette, que se apresentou para o trabalho no estúdio em 29 de julho. Ela e Chaplin tinham passado separados grande parte do ano anterior. Enquanto ele foi a Pebble Beach, na primeira metade de 1938, Paulette voou para a Flórida. Durante o resto do ano, ela estava ocupada com papéis no cinema, enquanto ele ficou afastado de seu estúdio. Já em março, mal acabaram os boatos de casamento, os jornais já falavam sobre um divórcio iminente. O contrato de Paulette com o estúdio de Chaplin expirava em 31 de março de 1938 e ela tinha buscado uma liberação antecipada a fim de assinar contrato com a agência de Myron Selznick. Ela agora estava contratada para *O grande ditador,* com salário de 2500 dólares por semana; Chaplin ficou furioso quando ela trouxe seu agente (provavelmente, o próprio Selznick) para exigir um pagamento maior.

Ela e Chaplin continuaram a viver juntos na casa de Summit Drive durante a

produção do filme. Como o próprio Chaplin expressou de modo encantador, "embora estejamos um pouco distanciados, somos amigos e ainda estamos casados". Para os filhos de Chaplin — agora meninos travessos no começo da adolescência — e para os conhecidos casuais, a relação deles parecia a mesma de antes. No estúdio, entretanto, a equipe estava bem consciente da mudança. Dan James se lembrava: "Ou você pertencia à facção de Paulette ou à de Charlie. Não podia ficar nas duas". Às vezes, ele sentia que a tensão se mostrava quando Chaplin e Paulette estavam trabalhando juntos.

> Havia raiva de ambos os lados. Mas ele trabalhava muito com ela. Por vezes, ele fazia uma tomada 25 ou 30 vezes. Ele ficava ao lado dela no *set* e tentava lhe dar o tom e os gestos. Era um método que tinha funcionado nos filmes mudos, mas não funcionava tão bem em um filme falado.

As cópias finais em estêncil do roteiro foram terminadas no domingo, 3 de setembro de 1939 — o dia em que a Grã-Bretanha declarou guerra à Alemanha. Três dias depois, Chaplin começou a ensaiar, e em 9 de setembro, a filmagem começou com a sequência do gueto. A filmagem continuou durante semanas, quase sem interrupções, com exceção dos domingos, até o final de março de 1940. Por volta daquele período, Chaplin já tinha rodado a maioria dos 477.440 pés de filme que seriam eventualmente expostos. O filme terminado tinha 11.628 pés.

É interessante, mas talvez não inteiramente surpreendente, descobrir que Chaplin manteve a filmagem dos dois rolos bem distinta. Primeiro, ele trabalhou nas cenas do gueto, até o final de outubro, com o personagem do barbeiro. Com esse material finalizado, o mês de novembro foi dedicado à ação mais complicada e às cenas em locação, como as cenas de guerra, particularmente aquelas que envolviam Reginald Gardiner e o avião caído. Chaplin tinha criado algumas sequências muito engraçadas com o aeroplano. Tomando os controles, Carlitos consegue virar o avião de cabeça para baixo, sem que nem ele nem o companheiro (Gardiner) se apercebam disso. Eles só notam com alguma preocupação que o sol está brilhando abaixo deles, que o relógio se soltou dos bolsos (aparentemente) e balança na corrente esticada, e que eles passam por bandos de gaivotas voando de cabeça para baixo. Reginald Gardiner sofreu muito mais que Chaplin com a experiência de ser pendurado de cabeça para baixo, e só com grande esforço conseguiu dizer suas falas e controlar o ar desinteressado.

Houve interlúdios e distrações no trabalho no estúdio durante aquele mês de novembro. Nem tudo foi bem-vindo: o processo de plágio iniciado por Michael Kustoff por conta de *Tempos modernos* foi a julgamento diante do juiz federal McCormick. O próprio Chaplin compareceu ao tribunal em 18 de novembro,

quando o caso Kustoff foi recusado. Mais bem-vinda foi a chegada de outro dos parentes ingleses de Chaplin. Betty Chaplin era a filha mais velha do primo Aubrey, e tinha mantido contato com Sydney durante a infância. Agora, com 23 anos, seu casamento tinha acabado e ela recebeu bem a chance de deixar a Inglaterra, justo no período da "guerra falsa". Ela teve sorte de pegar o último navio de passageiros que ia para a América, sem roupas, dinheiro ou passaporte, mas com um visto diplomático obtido de Joseph Kennedy, então embaixador americano em Londres.

Ela chegou em 11 de novembro de 1939. Naquele dia, com as audições do caso Kustoff em andamento, Chaplin decidiu mudar todo o cenário e a iluminação da fuga pelo telhado de *O grande ditador*, e ninguém no estúdio tinha tempo para receber Betty no Super Chief. A filha de Hal Roach, Maggie, foi a pé recebê-la na estação de trem, mas, na chegada ao estúdio, já nervosa, foi avisada de que Chaplin estava com um humor muito difícil. Ela ficou animada ao encontrar Wyn Ritchie, que conhecia de suas visitas anteriores a Hollywood. Ele se juntou a ela para uma xícara de chá com Ted Tetrick, e Wyn a apresentou como a "destroçadora de corações de Hollywood".

Betty iria dilacerar muitos corações entre a equipe do estúdio, mas sua primeira e derradeira escolha foi Ted Tetrick, com quem ela se casaria oito anos depois. Chaplin, tomando para si seriamente a responsabilidade da jovem prima, reclamava regularmente por que o casamento estava sendo postergado. Ele também era insistente em incitar Betty a tomar a cidadania americana. Quando ela argumentou que ele mesmo nunca o tinha feito, ele só pôde responder que era muito velho (Betty se tornou cidadã americana em 9 de dezembro de 1949).

Em 15 de novembro de 1939, Douglas Fairbanks e a nova esposa, Sylvia (ex-Lady Ashley), visitaram a locação em Laurel Canyon, onde Chaplin estava filmando. Chaplin o achou mais velho e corpulento, mas ele ainda era cheio de entusiasmo. Fairbanks sempre tinha sido a plateia favorita de Chaplin, e assim como muitas outras vezes antes, Chaplin mostrou a ele os seus cenários e expôs seus planos. Embora estivesse filmando com o traje do barbeiro no campo de concentração, Chaplin vestiu o uniforme de Hynkel para mostrar a seus visitantes, e foi fotografado usando o costume. Eles almoçaram juntos.

Essa foi a última vez em que ele viu o homem que depois declarou ter sido o seu único amigo íntimo. Às quatro horas em ponto da madrugada do dia 12 de dezembro, Douglas Fairbanks Junior telefonou a Chaplin para contar que seu pai tinha falecido apenas algumas horas antes, durante o sono. Não houve filmagem no estúdio de Chaplin no dia do funeral, 15 de dezembro. Chaplin escreveu: "Foi um choque terrível... Pois ele pertencia à vida... Sentirei falta de sua deliciosa amizade".[10]

Quando dezembro chegou, Chaplin iniciou suas cenas de Hynkel. Ator por excelência, Chaplin era dominado pelo personagem que estava representando,

como colegas dele testemunharam durante sua carreira. Quando adotou pela primeira vez o uniforme e o papel do personagem autocrático e odioso, até mesmo ele ficou temporariamente desconcertado com o efeito. Reginald Gardiner se lembrava de que, quando Chaplin apareceu pela primeira vez no *set* de filmagem com o uniforme de Hynkel, ele estava notavelmente mais frio e abrupto do que quando interpretava o barbeiro judeu. Gardiner também se lembrava de que, quando o levara de carro a uma nova locação — já vestido com o uniforme —, Chaplin, de repente, se tornou atipicamente insultuoso em relação ao motorista de um carro que obstruía a passagem deles. Ele se recuperou rapidamente e lembrou-se, rindo, de uma discussão anterior sobre o falso senso de superioridade que um uniforme pode produzir. "Só porque estou vestido com essa porcaria, eu vou e faço uma coisa daquela", foi o seu comentário.

Embora o trabalho em *O grande ditador* tivesse uma programação muito mais apertada e um plano muito mais preciso do que qualquer filme anterior de Chaplin, não havia uma rotina fixa de trabalho no estúdio. Muito dependia, logicamente, da hora — imprevisível — em que Chaplin chegava ao estúdio, embora pareça que, pela primeira vez, ele tinha delegado responsabilidades consideráveis sobre a preparação e, em alguns casos, sobre a filmagem, a seus assistentes. Dois relatórios diários de dezembro dão alguma noção sobre o modo como o dia corria nos estúdios Chaplin durante esse período:

> 16 de dezembro
> Ensaio às 9 h — I. gabinete de Hynkel, com Gilbert, Daniell, 3 garotas, 2 policiais.
> Todas as cenas foram ensaiadas no gabinete — novo material cômico foi delineado. Almoço entre 12h45 e 13h45. Fazendo arranjos no *set* até as 15h, quando C.C. chegou. Então, ele pediu para a secretária trabalhar no F5 (o que não estava de acordo com o planejamento da manhã). Depois, ensaiamos até as 16h. Secretário chegou pronto ao *set* às 16h15. C.C. decidiu continuar a usar o policial; primeira filmagem às 16h. Término: 19h10.

O código F5 é a referência da sequência e da página do roteiro —"F" era a primeira cena no palácio de Hynkel. O "secretário" é, logicamente, um personagem do filme. Nas três horas finais desse dia, foram expostos 2780 pés de filme (cerca de trinta minutos de tempo corrido).

> 30 de dezembro
> Copiões às 8h20. Filmagem às 9h30. C.C. chegou ao *set* e fez pequenas mudanças. Voltou ao *set*, maquiagem às 11h. Primeira

> filmagem às 11h55. Almoço 13h20 –14h20. Primeira filmagem às 15h. Continuação das cenas na sala do banquete até as 19h20, quando a companhia encerrou.

Nesse dia, foram rodados 3570 pés de filme (quase quarenta minutos de tempo corrido).

Dan James se lembrava de ir à locação no Vale de San Francisco para filmar as cenas de corrida em que Chaplin, soltando um jorro de palavras articuladas em alemão, caricatura milagrosamente o estilo de oratória de Hitler. A urdidura inspirada de sibilantes e guturais parece ter sido improvisada; não há nenhuma pista no roteiro sobre os sons que Chaplin iria produzir.

> Devemos ter voltado àquela cena uma dúzia de vezes. A primeira foi no Vale de San Francisco, com todos os figurantes parados de pé diante dele. Ele disse: "Apenas mantenham as câmeras rodando". Ele faria aquele discurso de palavras sem sentido durante 700 pés de filme.
> As temperaturas estavam acima de 37 graus centígrados, mas parecia que ele ia continuar interminavelmente. E, então, no intervalo, ele divertia os figurantes, fazendo cenas de *Sherlock Holmes* ou demonstrando tombos em que se cai de bunda no chão. No final do dia, estava mortalmente envelhecido, suado, exausto, com uma toalha enrolada em volta do pescoço. Ele desfaleceria no carro, e você pensaria: "Meu Deus, ele não vai voltar amanhã!". Mas ele voltava.
> No final, nós refilmamos a maior parte da cena no estúdio, e depois não foi possível igualar a qualidade de luz, então, creio que o que usamos foi basicamente o material de estúdio. Mas algumas das tomadas feitas na locação eram de tirar o fôlego.

Pouco antes do Natal, Chaplin filmou a cena que hoje ainda continua assombrosa e a mais inspirada do filme: o balé de Hynkel com o globo terrestre. A primeira pista sobre uma cena simbólica desse tipo está em uma anotação aleatória, datada de 15 de fevereiro de 1939:

> Cena com mapa: cortar para servir para ele, cortando pedaços de países com uma tesoura.

A dança com o globo foi muito além dessa noção elementar. Enquanto o discurso de palavras sem sentido parece tão preciso e planejado, que é surpreendente descobrir que foi improvisado, a dança com o globo parece se

elevar tão livremente em sua inspiração que é difícil imaginar que possa ter sido escrita. Mas foi. Na versão completa do roteiro, a descrição da dança solo de Chaplin ocupa quatro páginas, abrindo assim:

> Hynkel vai até o globo — o acaricia — como se estivesse em transe. A melodia suave de *Peer Gynt* se infiltra em lufadas no ambiente. Hynkel pega o globo, lança-o ao ar com um toque do seu punho esquerdo. Ele flutua como um balão e volta para as mãos dele. Ele dá um toque com o punho direito e agarra o globo. Ele domina o mundo — chuta-o cruelmente para longe. Ele se vê no espelho — brinca de Deus! Ele acena, o mundo flutua em sua mão. Então, ele dá um toque no globo com o punho direito, jogando-o bem alto no ar. Ele salta muito alto (preso por arames), agarra o globo e o traz para baixo[...]

Chaplin continuou a desenvolver suas ideias para a cena (o Prelúdio de *Lohengrin* eventualmente pareceu mais apropriado e substituiu *Peer Gynt*), e por volta de dezembro, uma nova versão do libreto tinha sido substituída no roteiro. Agora era chamada *Performance da Dança* e tinha sido organizada em dez movimentos.

> I. Hynkel movimenta hipnoticamente o globo (uma mão no quadril, a outra esticada). Ele o ergue. Há um momento de concentração mágica. O globo se torna um balão. Hynkel o lança de um punho ao outro e com o topo da cabeça. Ele acha que pode fazer o que quiser com o globo. O mundo é sua ostra. Ele ri extaticamente enquanto brinca com o globo com indiferença.
> II. Agora ele mostra seu poder. Agarra o globo, chuta com o pé. Ele muda a posição das mãos para que a mão direita fique em cima, e a mão esquerda por baixo.
> III. Então, ele faz a transição — torna-se sensual acerca do mundo. Ele quase se afasta dele.
> IV. Como vingança, ele agarra o globo furiosamente e o chuta cruelmente para longe.
> V. O globo retorna para ele. Gratificado por seu poder manifestado sobre o globo, Hynkel brinca de novo desinteressadamente com o globo — com gestos tolos. Ele o manda para longe com um chute cômico.
> VI. Hynkel agarra o globo — autoritariamente, ele o joga de um pulso a outro, enquanto está sentado em sua mesa.
> VII. Ele se inclina graciosamente sobre a mesa e assume trejeitos

tipicamente gregos. Ele mede o globo de alto a baixo, de cabo a rabo. Ele fica arrebatado pela beleza do globo.

VIII. Ele se levanta do lado mais distante da mesa — torna-se místico sobre o mundo, lança-o alto no ar, sobe na mesa, de onde salta e o agarra de novo.

XIX. Ele joga o globo novamente e salta da mesa para pegá-lo (em câmera lenta).

X. Ele agarra o globo ansiosamente (performance de raiva). Risadas demoníacas. O globo estoura. Ele pega a pele esvaziada do globo e irrompe em lágrimas.

A atenção especial que Chaplin deu à dança do balão indica que ele estava bem consciente de que ela se tornaria uma das maiores cenas virtuosísticas. Ele passou três dias (21, 22 e 23 de dezembro) na filmagem principal, e depois, em 6 de janeiro, fez algumas refilmagens. Os três primeiros dias de fevereiro de 1940 parecem ter sido inteiramente consumidos com a exibição e reexibição do material, e em 6 e 11 de fevereiro, Chaplin fez novas refilmagens.

Um artista de *vaudeville* chamado Charles De Haven (aparentemente, sem parentesco com o colaborador de Chaplin, Carter De Haven), mais tarde, alegou que a performance do globo era um plágio do seu número de palco. Todavia, qualquer dúvida sobre isso foi finalmente dissipada quando Kevin Brownlow e David Gill descobriram alguns filmes caseiros durante a preparação de sua série documentária *The Unknown Chaplin*. Eles descobriram filmes esquecidos, feitos em uma festa em Pickfair, no começo dos anos 1920. Chaplin, usando um costume grego clássico, com uma coroa de louros, realiza uma dança com um balão que é um protótipo inequívoco de *O grande ditador*. Sem dúvida, Chaplin estava relembrando sua performance na festa de vinte anos antes quando escreveu a descrição da performance do globo no roteiro: "Então, ele desliza sobre o tampo da mesa para fazer uma série de posturas gregas" (primeira versão) e "Ele se inclina graciosamente sobre a mesa e assume trejeitos tipicamente gregos".

Em janeiro de 1940, Jack Oakie se juntou ao elenco para interpretar Benzino Napaloni, o Ditador de Bactéria. Inicialmente, quando Chaplin lhe propôs o papel, Oakie questionou a adequação de ter um americano de ascendência irlandesa-escocesa interpretando uma caricatura de Mussolini. Chaplin perguntou qual era a graça de ter um italiano no papel de Mussolini. Não obstante, Chaplin percebeu um problema quando descobriu que Oakie estava fazendo regime para perder peso. Segundo Charles Chaplin Junior, Chaplin levou ao estúdio seu próprio cozinheiro e o orientou a fazer os pratos mais engordativos e ricos que pudesse inventar. Quando descobriu que sua estratégia estava tendo sucesso, e que Oakie estava engordando gradativamente para se assemelhar fisicamente a Mussolini

em termos de corpulência, ele alegremente o apelidou de "Músculos".[11]

Charles Junior considerava que "uma das coisas mais agradáveis do novo filme era a relação afável entre papai e Jack Oakie. Jack era casca grossa e conseguia manter papai nos trilhos. Papai, por sua vez, sempre teve grande admiração por Jack".[12] Outras pessoas no estúdio observaram que trabalhar nas cenas com Oakie acendia o espírito competitivo de Chaplin. Não era ciúme: racionalmente, Chaplin sabia que sua supremacia era incontestável. Mais propriamente, era o legado de Chaplin do treinamento de Karno e da Keystone: a principal e essencial força motriz para um comediante sempre deve ser sobrepujar o resto. O roteiro de *O grande ditador* geralmente dava as melhores cenas cômicas para Oakie. O instinto profissional de Chaplin ainda o conduzia ao topo de sua própria comédia. Ele sentia a reação da equipe do estúdio e jogava o jogo da comédia com a mesma intensidade com que jogava tênis. Igualmente, também não gostava de perder: se terminava uma cena em que sentisse que Oakie tinha conseguido as melhores risadas dos espectadores, ele mal podia esconder a irritação. Charles Junior, uma testemunha muito confiável apesar de sua juventude à época, lembrava-se de que, certo dia, quando Oakie tinha tentado todos os truques que conhecia para fazer o impossível e roubar a cena de Chaplin, no meio da cena, Chaplin arreganhou um sorriso e deu um conselho: "Se você realmente quer roubar a cena de mim, seu filho da mãe, apenas olhe direto para a câmera. Isso vai resolver".[13]

Chaplin indubitavelmente achava esses duelos cômicos nostálgicos e estimulantes. Ele era menos feliz com alguns dos seus atores do teatro "sério". Achava especialmente difícil trabalhar com o *timing* uniforme de Henry Daniell. Segundo Dan James: "Ele desenvolveu um ódio por Daniell".

> Ele realmente achava que Daniell estava tentando sabotá-lo. O problema era que ele respeitava Daniell porque era um ator de teatro sério, e não conseguia lhe explicar o que estava errado. O pobre Daniell sabia que Chaplin não estava feliz com ele, mas nunca conseguiu compreender por quê. Por outro lado, ele ficava louco com Reggie Gardiner, embora, depois de tê-lo entendido, nunca mais tenha dado a Reggie material realmente engraçado.

Em meados de fevereiro, praticamente todas as cenas de estúdio já tinham sido rodadas e Chaplin se concentrou nas locações para filmar as cenas da Primeira Guerra Mundial para a abertura do filme, e a sequência em que Hynkel é preso enquanto está caçando patos, que foi filmada no Lago Malibu. As cenas de guerra envolviam uma série de *gags* com Chaplin e o enorme [canhão] Big Bertha; os filhos de Chaplin foram levados para assistir a um dia de filmagem.

Sydney, então com quatorze anos, ficou tão dominado pela hilaridade dos trejeitos do pai após a explosão da arma, que riu alto. Quando descobriu quem tinha arruinado o som da tomada, Chaplin voou para ele, furioso, dizendo: "Você sabe que sua risada me custou 15 mil dólares?".

"Em um piscar de olhos papai passou do homem mais engraçado do mundo para o mais furioso". Os dois garotos temiam alguma horrível retribuição; mas depois Chaplin começou a rir, e orgulhosamente disse à equipe: "Até mesmo meus filhos acham que eu sou engraçado". E acrescentou, dirigindo-se a Sydney: "Bem, foram 15 mil dólares dignos de risos, mas se você gostou tanto, está tudo bem... Apenas não deixe acontecer de novo, filho".[14]

Uma série de cenas rodadas nesse intervalo estava destinada a nunca ser exibida. A primeira ideia de Chaplin para a cena final do discurso, em que (de acordo com as palavras da versão inicial) "o palhaço se transforma em um profeta", era extraordinariamente ambiciosa. Ele pretendia que o discurso fosse superposto a cenas ambientadas na Espanha, China, uma rua alemã e um gueto judeu na Alemanha. À medida que o discurso vem à tona, um pelotão de fuzilamento espanhol iria depor suas armas; um piloto de bombardeiro japonês seria dominado pela admiração e, em vez de bombas, desceriam brinquedos em paraquedas sobre as crianças chinesas; uma parada militar de soldados alemães começaria a andar em ritmo de valsa; e um nazista arriscaria a vida para salvar uma garotinha judia de um carro. Alguns dias foram realmente usados na filmagem de algum material para a sequência, porém, ela foi descartada.

Por volta do fim de março de 1940, as filmagens principais tinham terminado, os trabalhadores já começavam a limpar o estúdio e, no início de abril, Chaplin tinha editado grosseiramente o filme para mostrar a alguns amigos, como Constance Collier. A cena do clímax — o discurso final feito pelo barbeiro que tinha sido confundido com o ditador — ainda não tinha sido filmada. Ademais, Chaplin ainda iria polir e refinar o filme mais do que qualquer outro que já tinha feito. Durante os seis meses seguintes, ele subitamente decidiria remontar o cenário; e no fim de setembro ainda estava refilmando as cenas do gueto, depois de já ter exibido o filme. A dublagem do som continuou praticamente até a estreia, em 15 de outubro de 1940.

De abril a junho, enquanto fazia a edição do filme, Chaplin retrabalhou o texto do discurso. Seus dois jovens assistentes marxistas não podiam ajudá-lo muito:

> Bob e eu lhe dissemos: "Você não pode apenas dizer alguma coisa simples?". Mas Charlie queria fazer alguma grande declaração ao mundo. Quando ele finalmente foi filmar, nós fomos exilados do *set*. Ele falou: "Eu não posso fazer isso com vocês dois aqui. Posso sentir a hostilidade de vocês".[15]

O idealismo utópico e o sentimentalismo do discurso evidentemente ofendia a ortodoxia comunista deles. Outros estavam ansiosos sobre o discurso em termos mais pragmáticos. Tim Durant se recordava:

> Ele fez um discurso sobre a humanidade, e havia uma grande discussão sobre isso que não se encaixava no filme. Era antiestético. Era errado Carlitos ir lá e fazer propaganda. O pessoal de vendas disse: "Você vai perder 1 milhão de dólares por fazer isso". E Charlie respondeu: "Bem, eu não ligo se forem 5 milhões. Eu vou fazer". E ele fez, você sabe, e, logicamente, aquilo lhe custou bastante.[16]

A determinação de Chaplin não foi abalada. Em 24 de junho, ele gravou o discurso, com sua forma final, que tem seis minutos. Essa permaneceria como uma das mais controversas passagens de todos os seus trabalhos, mas, atualmente, o julgamento de Chaplin parece correto. Em termos simples e sucintos, o discurso resume os temores e as esperanças de Chaplin por um mundo que está a ponto de parir sua mais terrível guerra:

> O modo de vida pode ser livre e belo, mas nós perdemos o caminho. A cobiça envenenou as almas dos homens — formou uma barricada de ódio no mundo — e nos conduz, marchando, à miséria e ao derramamento de sangue. Desenvolvemos a engrenagem, mas nos perdemos dentro dela. As máquinas que dão abundância nos deixaram carentes. Nosso conhecimento nos deixou cínicos; nossa engenhosidade nos deixou duros e rudes. Pensamos demais e sentimos muito pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de esperteza, precisamos de gentileza e delicadeza. Sem essas qualidades, a vida será violenta e todos nós estaremos perdidos.[17]

Os críticos de Chaplin — da esquerda e da direita— o acusaram de clichê e banalidade. O aspecto mais surpreendente do discurso, entretanto, é que, em pleno século XXI, nenhuma de suas frases é antiquada ou perdeu a força; mesmo que não seja possível dizer que o otimismo de suas linhas finais ("Estamos saindo da escuridão para a luz. Estamos chegando a um mundo novo...!") possa ser justificado.

A música, obviamente, desempenhou um papel menos importante em *O grande ditador* do que nos filmes falados anteriores de Chaplin; a trilha foi terminada em menos de três semanas. Na época, o colaborador musical de Chaplin era Meredith Willson. Muitas das sessões musicais aconteceram na casa

de Chaplin, e Charles Junior era um observador interessado. Ele percebeu que os músicos eram, na verdade, secretários musicais, que trabalhavam sob as ordens de Chaplin. Ele cantava a melodia a *bocca chiusa*, ou a tocava no piano, e os músicos a anotavam e tocavam de novo para que ele aprovasse. Podia haver muitas tentativas antes que a melodia o satisfizesse completamente. Ele tinha ideias muito claras sobre a trilha e gostava de descrever o que queria, referindo-se a um compositor ou a um instrumento: "Devemos tornar isso wagneriano", ou então: "Esta parte deve ser mais Chopin. Vamos fazê-la mais alegre e leve, um pouco de violinos. Acho que podemos usar um efeito de oboé nesta passagem". Geralmente, os músicos ficavam estarrecidos com o *timing* não ortodoxo que Chaplin exigia para uma peça especial de ação, mas:

> O instinto dramático de papai em relação à música era brilhante... Os músicos ficavam com os cabelos brancos e à beira de um ataque de nervos quando acabavam, mas independente do que sofriam, não podiam dizer que trabalhar com papai era aborrecido. Ele lhes deixava tocar à vontade em cada sessão, porque não podia apenas cantarolar, cantar ou martelar alguma melodia no piano. Ele não conseguia ficar tanto tempo parado; começava a gesticular com a música, interpretando os vários papéis das pessoas da cena que estava trabalhando. Porém, fazia caricaturas dos movimentos deles para evocar uma resposta completa em si mesmo. Nessas ocasiões, a atuação dele era mais próxima que nunca do balé.[18]

Muitas semanas de refilmagens, edição e reedição, gravação e regravação, pré-dublagem, dublagem e redublagem se seguiram, até que, finalmente, em 1º de setembro, ficou pronta uma versão completa do filme. A primeira plateia da tarde de domingo consistiu de Paulette, o Sr. e a Sra. Vidor, o Sr. e a Sra. Lewis Milestone, os três assistentes — James, Meltzer e Wheeler Dryden — e Steve Pallos, que foi convidado como representante de Alexander Korda. Três dias depois, após mais alterações (principalmente a restauração da sequência da conspiração que ele tinha decidido cortar), o filme foi exibido ao representante da United Artists. Joseph Breen, o censor da indústria cinematográfica, também viu o filme: depois, ele pediu a exclusão da palavra "piolhento" do diálogo.

Ainda ansioso, Chaplin resolveu-se por uma série de exibições teste. A primeira foi no Riverside Theatre, em 5 de setembro, e compareceu a maioria da equipe do estúdio. Observando as reações, Chaplin embarcou em algumas reedições a fim de acelerar a película, e mandou que fosse reconstruído o cenário da rua do gueto para refilmagens. A essa altura, Wheeler Dryden estava responsável pelos relatórios diários do estúdio. Certo dia, ele anotou: "A música

da versão recém-editada da sequência 'Conspiração' foi uma tarefa difícil, mas o Sr. Chaplin se dedicou a ela o dia inteiro". Seu comentário não menos característico acerca de uma segunda exibição teste, em 20 de setembro, no UA Theatre, em Long Beach diz: "A reação, de acordo com a produção, demonstrou, indiscutivelmente, que as alterações que o Sr. Chaplin fez desde a primeira 'exibição teste' melhoraram a qualidade do filme de forma incomensurável". Mesmo assim, Chaplin resolveu fazer mais e mais refilmagens, e, no dia seguinte, o pobre Wheeler registrou: "Wheeler Dryden passou o dia inteiro e várias horas depois do jantar localizando os atores necessários".

Não foi antes do final de setembro que Chaplin ficou suficientemente satisfeito para ordenar a dublagem final do filme. Na exibição de 3 de outubro, ele convidou um seleto grupo para ver o trabalho terminado. Estavam lá: James Roosevelt, Patricia Morison, Gene Tierney, a Sra. Rockwell Kent, Anita Loos, o Sr. e a Sra. Aldous Huxley, o Sr. e a Sra. John Steinbeck e o Sr. e a Sra. Lewis Milestone, Tim Durant, Dan James e Robert Meltzer.

Entre essa exibição e as exibições para a imprensa, que aconteceram onze dias depois, no Carthay Circle Theatre, em Los Angeles, e no Astor Theatre, em Nova York, Chaplin ainda fez outras alterações no som. Como Wheeler observou, essas mudanças eram "menores, mas importantes".

Pela primeira vez desde que tinha começado a trabalhar no filme, Chaplin se permitiu relaxar. As anotações esmeradas de Wheeler por vezes registram eventos sociais:

> 25 de setembro
> 16h30 — A Condessa de Jersey (Virginia Cherrill) visitou C.C. na sala de edição, observou algumas cenas e o levou de carro para casa, às 18h08.
> 1 de outubro
> Às 18h45, Tim Durant, um amigo do Sr. Chaplin, chegou ao estúdio. Logo depois o Sr. C. deixou a sala de som, vestido com roupas trazidas de sua casa por seu secretário; e às 19h30 o Sr. C. foi levado de carro para um compromisso social. Ele deixou o estúdio no carro de Tim Durant.
> 2 de outubro
> O almoço foi feito à 13h15, depois do que, às 15h43, o Sr. C. foi levado de carro pelo Sr. Jack Kneymeyer, no automóvel deste último, à residência do Sr. C., onde ele e o Kneymeyer jogaram uma partida de tênis.
> 3 de outubro
> Audição de trechos dublados; dadas instruções para algumas mudanças. Tarde: tênis com Jack Kneymeyer.

Chaplin estava compreensivelmente nervoso sobre a recepção de *O grande ditador*. O resto de Hollywood tinha discretamente evitado filmes abertamente antinazistas. Uma pesquisa da Gallup, na época em que a guerra eclodiu na Europa, mostrava 96% de oposição à entrada da América na guerra. Os anos antes da Depressão tinham fomentado um espírito fortemente isolacionista. Além disso, a quantidade de cartas ameaçadoras que Chaplin recebia testemunhava a força do sentimento pró-fascista nos Estados Unidos. Ele discutia seriamente com Harry Bridges, do sindicato dos estivadores, sobre ter alguns de seus homens presentes à estreia, para o caso de haver uma demonstração pró-nazista.

Chaplin apostava que teria uma imprensa mais simpática em Nova York do que na costa leste. Daí, ele decidiu apresentar a estreia mundial em Nova York, em 15 de outubro, com exibições simultâneas um dia antes para a imprensa em Nova York e em Los Angeles. Favorecer a costa leste desse modo repercutiu mal. Quando finalmente voltou a Hollywood, depois de uma ausência de quase quatro meses que passou na costa leste, ele convidou um grupo de jornalistas locais para uma reunião em sua casa. Rapidamente, percebeu quão mortal fora a ofensa que ele havia cometido: os jornalistas recusaram até a bebida. "Você nos deixou aqui, ignorando a imprensa", eles lhe disseram. "Nós não gostamos". Subsequentemente, eles o puniriam por isso.

Os críticos americanos foram totalmente cautelosos. Em geral, eles admiravam a audácia de um empreendimento e o brilhantismo contínuo da comédia, embora Paul Goodman tenha qualificado uma visão genuinamente entusiasmada com "música calamitosa", "diálogo débil" e "lapsos persistentes de estilo". A maioria, no entanto, tinha uma sensação incômoda de que as coisas tinham ido além do ponto em que Hitler era apenas um simples bufão e seus soldados nazistas meros policiais da Keystone. Por outro lado, Goodman considerou

> para o meu gosto, a crítica violenta contra Hynkel é onipotente: o desgosto expressado por truques básicos do baixo *vaudeville*, asneiras, arrotos, palavras sujas e estáticas. Não se encontrará coisa semelhante, excetuando-se Juvenal[44]... Por outro lado, o Hynkel pessoal não é o Hitler político.

Goodman concluiu que o filme era "um tanto diferente, e um tanto melhor, do que o 'grandioso fiasco' dos 'preocupados comentaristas'". Diferentemente deles, ele não achou que o discurso não pertencia ao personagem, que estava deslocado, pois "se não é sincero, temos sido enganados por vinte e cinco anos".

Outro comentarista particularmente perceptivo foi Rudolph Arnheim, que escreveu com a consciência de ser um fugitivo recente da Alemanha de Hitler:

> Charles Chaplin é o único artista que detém a arma secreta da risada mortal· não a risada superficial zombeteira da autocomplacência que menospreza o inimigo e ignora o perigo, mas a risada profunda do sábio que despreza a violência física (mesmo a ameaça de morte), porque ele descobriu a fraqueza espiritual, a estupidez e a falsidade de seu opositor. Chaplin podia ter aberto os olhos do mundo cativado pelo feitiço da força e do sucesso material. Mas, ao invés de desmascarar o inimigo comum, o fascismo, ele desmascarou um único homem, "O grande ditador". E é por isso que eu sinto que esse bom filme deveria ser ainda melhor.[19]

Em Londres, *O grande ditador* estreou em 16 de dezembro de 1940, no auge dos bombardeios, quando Hitler era um inimigo muito real e presente. Os britânicos parecem ter se deleitado com o ridículo [apresentado no filme de] Chaplin, sem nenhuma das reservas dos americanos. Acima de tudo, eles amavam a piada primordial da semelhança física entre o velho Adolf e o homem mais engraçado do mundo. O comentarista do *New Statesman and Nation* chamou o filme de "o melhor encorajador que podíamos ter, com a guerra pairando sobre e contra nós", e no *Spectator*, Basil Wright escreveu: "uma indescritível grandeza, tanto em sua comédia pura quanto no forte contraste entre as pessoas ordinárias do gueto e dos cortiços e as pessoas das chancelarias fascistas, igualando-se tanto em termos de fantasia quanto do próprio adorado Chaplin".

O discurso final, no qual a direita sentia vestígios de comunismo e do qual a esquerda suspeitava de sentimentalismo, pareceu não constranger o grande público. Foi largamente citado e reimpresso. O velho amigo de Chaplin, Rob Wagner, devotou-lhe uma página na edição de 16 de novembro de sua revista *Rob Wagner's Script*; Archie Mayo, lembrado principalmente como o diretor do *The Petrified Forest*, usou o discurso em seu cartão de Natal de 1940, comparando-o ao discurso de Lincoln em Gettysburg. E, na Inglaterra, o Partido Comunista o colocou em um panfleto especial.

Capítulo 16:
Monsieur Verdoux

Toda a vida de Chaplin foi marcada por contrastes dramáticos. A década que se seguiu ao lançamento de *O grande ditador* veria tanto o período mais amargo quanto o mais feliz de sua carreira pública e profissional, e também a realização de uma felicidade doméstica em sua vida pessoal que até então lhe tinha escapado.

Chaplin deleitou o público na estreia de *O grande ditador* apresentando Paulette como "minha esposa". Essa tão adiada admissão do casamento fez as notícias correrem o mundo, mesmo que fosse estranhamente atrasada, pois, nessa época, ambos já sabiam que o casamento estava "tomando seu rumo". Por dois anos, eles permaneceram separados, aparentemente, sem grande amargura. Eles tinham chegado separados em Nova York para a estreia — Chaplin vindo da Califórnia, na companhia de Tim Durant, e Paulette veio do México, onde tinha ido visitar um novo amigo, o pintor mexicano Diego Rivera. Charles Junior sugeriu realisticamente que Chaplin calculou que um esclarecimento da situação de Paulette desarmaria o clube feminista da América, cuja desaprovação moral poderia prejudicar o sucesso de bilheteria do novo filme. Ele também acreditava que Chaplin podia ter esperanças que esse anúncio público pudesse ajudar a remendar o casamento.[1]

Não ajudou. Depois da estreia, Paulette voltou a Hollywood para se desincumbir de seus últimos deveres como anfitriã na casa da Summit Drive, recebendo H. G. Wells, que estava em uma turnê de palestras de duas semanas. Chaplin ficou em Nova York por quatro meses, até fevereiro de 1941. Em dezembro, ele ficou sabendo por Alf Reeves que ela tinha deixado a casa na Summit Drive e se mudado para uma casa de praia emprestada por seu agente, Myron Selznick.

Paulette obteria o divórcio no México em 1942, baseada em incompatibilidade e em mais de um ano de separação. Chaplin parecia ter uma relutante admiração pela astúcia dela com o acordo que conseguiu dele. Correram boatos de que o acordo fora na casa do milhão de dólares, mas o valor real deve ter sido um terço disso. Paulette também conseguiu o *Panacea*. Os procedimentos do divórcio (feito à revelia diante do juiz Javier Rosas Seballas, no tribunal cível em Juarez) parecem corroborar que houve um casamento em Cantão, em 1936.

A carreira de Paulette como estrela contratada da Paramount floresceu na maior parte dos dez anos seguintes: seu anseio por independência foi, sem dúvida, uma das causas principais para a separação de Chaplin. Ela conheceu Burgess Meredith enquanto coestrelava com Fred Astaire o filme *Second Chorus* (1940), e casou-se com ele em 1944. O casamento acabou com outro divórcio mexicano

em junho de 1949, e, em 1958, ela se casou com Erich Maria Remarque. As relações entre Chaplin e Paulette continuaram cordiais depois da separação, e os filhos de Chaplin continuaram a vê-la de tempos em tempos. Eles sentiram em especial e agudamente a perda da presença vívida e alegre de Paulette na vida doméstica. Chaplin diria a Charles Junior: "Essa é apenas uma dessas coisas tristes, filho. Assim é a vida para você".

Independentemente do divórcio, o ano de 1941 começou mal. A confusa recepção crítica e pública de *O grande ditador* revelou, para crescente aflição de Chaplin, a extensão do sentimento pró-nazista nos Estados Unidos. Em janeiro, ele ficou deliciado ao acompanhar uma delegação de Hollywood à posse do Presidente Roosevelt, que ele tinha conhecido ainda como Secretário Naval durante a Primeira Guerra e que, desde então, considerava como o maior presidente da história americana. Roosevelt o recebeu friamente, e o único comentário que fez sobre *O grande ditador* foi para se queixar das dificuldades diplomáticas que o filme causou com os países latino-americanos aliados. Como parte das festividades, Chaplin faria uma transmissão de rádio do discurso final de *O grande ditador*, para um público de 6 milhões de ouvintes. No meio da transmissão, talvez por conta de um nervosismo, sua garganta secou e a voz falhou; foram precisos dois minutos até que alguém lhe conseguisse água, em um copo feito com uma folha de papel dobrada, para que ele pudesse continuar. Ele se saiu bem da dificuldade, e o público no estúdio preencheu o hiato com aplausos; mas esse era o tipo de pesadelo de constrangimento que sempre o assombrara.

Em seu retorno a Hollywood, em fevereiro de 1941, tendo deixado para trás o processo de plágio de Kustoff contra *Tempos modernos*, Chaplin iria encarar outros dois processos de plágio; fracos, porém irritantes, relacionados a *O grande ditador*.

Ele também continuou sendo um dos favoritos do imposto de renda. Dessa vez, as demandas deles por um grande pagamento suplementar foram recusadas no tribunal, enquanto Chaplin sustentava, em sua argumentação, que ele tinha pagado 24.938 dólares a mais. A vitória no tribunal não diminuiu ou evitou a irritação de publicidade desfavorável: em 1947, o injurioso Westbrook Pegler, em sua coluna "*Fair Enough*", interpretaria o julgamento como uma demonstração de que Chaplin "tinha sido pego no ato de enganar o governo em um enorme volume de impostos". Não era de se surpreender que Chaplin voltasse de bom grado para Nova York, para comparecer como testemunha de caráter a favor de Joseph M. Schenck, que estava sendo processado por falta de pagamento de impostos. Dessa vez, Chaplin ficou um mês em Nova York. Seu filho Charles Junior acreditava que ele tinha ficado lá porque estava considerando uma história sobre imigrantes em Nova York, que seria filmada ali, tendo Paulette como atriz principal. Charles Junior acreditava que essa ideia era o núcleo de *Um rei em*

Nova York, embora nada pareça ter sido registrado à época nem sobre a história, nem sobre outra ideia acerca do amor de um astro alcoólatra decadente por uma jovem dançarina do coro que nem sabia que ele existia — talvez um protótipo para *Luzes da ribalta*. Outra série curiosa de anotações desse período rascunha uma história sobre um grande bailarino cuja carreira desmoronou — francamente baseada em Nijinsky e igualmente apontando para *Luzes da ribalta*.

Talvez se recordando dos ataques sobre sua expatriação durante a Primeira Guerra Mundial, ele propôs formalmente às autoridades britânicas voltar à Inglaterra a fim de fazer um filme para ajudar a animar a moral em tempos de guerra. A oferta causou mais alarme que encanto. O velho amigo e sincero admirador de Chaplin, Sidney Bernstein, que estava trabalhando no Ministério da Informação por causa da guerra, só pode ser honesto sobre o que sabia dos métodos de Chaplin. Ele contou ao primeiro-ministro:

> Chaplin é um excêntrico e trabalha em condições que não seriam possíveis em qualquer estúdio comercial em tempos de paz, e que certamente seriam impossíveis nesse país em tempos de guerra. Por isso ele trabalha em seu próprio estúdio na América.
> Ele leva pelo menos um ano e meio para fazer um filme e cerca-se de conhecidos e amigos no estúdio. Ele parece ser incapaz de trabalhar com estranhos. Em muitas ocasiões, mantém o estúdio em completa desordem por semanas, esperando pela ideia que o deixará satisfeito, ou porque ele não está com vontade de trabalhar. Nós não temos, no país, instalações de estúdios de cinema suficientes para fazer um filme de Chaplin ou mesmo para ter um filme dirigido por Chaplin[...] E os problemas que surgiriam se ele viesse[...] Sem falar como tudo isso seria sério[...]
> O ministro ficaria muito constrangido pelas muitas perguntas que seriam feitas se Chaplin viesse para a Inglaterra e passasse um ano ou mais fazendo um filme.[2]

Chaplin voltou à Califórnia em 30 de abril, mas, durante as seis semanas seguintes, ficou afastado do estúdio. Ele estava solitário, desanimado, e dado a expressar insatisfação sobre suas realizações. Nessa época, ele aproveitou a companhia dos filhos mais do que em qualquer outro período da vida. Eles eram levados com frequência como companhia quando o pai jantava com atrizes que tinham idades mais próximas das deles que do pai. Em uma das ocasiões, o jantar foi em companhia de Carole Landis, 22 anos, que tinha acabado de atingir o estrelato, mas que, aos 29 anos, cometeria suicídio. Outra vez, foi a atriz vienense Hedy Lamarr, que tinha acabado de coestrelar dois filmes com Clark Gable. Embora não se pudesse considerar que os dois tivessem um "namoro",

Chaplin e Garbo tinham-se em alta consideração: ela gargalhava com as piadas e imitações dele, e ele regularmente propunha filmes que ambos poderiam fazer juntos — maravilhosas fantasias com as quais ela brincava alegre, porém, ceticamente.

Chaplin parece ter se tornado extraordinariamente gregário nesse período, grandemente como resultado de sua paixão pelo tênis. Seu antigo ritual dominical de chá inglês, agora tinha sido suplantado por festas semanais de tênis, que cresciam cada vez mais, pois os amigos traziam amigos, e o evento se tornou um ponto de encontro para a elite de Hollywood. Os convidados mais bem-vindos eram os maiores tenistas profissionais da época: Don Budge, Fred Perry, Bill Tilden, Pauline Betz e Helen Wills. A maioria dos criados tinha folga aos domingos, mas o evento sempre incluía chá e café, sanduíches de frango e os indispensáveis *crumpets*.

Entre os convidados do começo do verão de 1941, estava Joan Barry. A essa altura, ela tinha 22 anos. Ela tinha chegado a Hollywood em 1940, vinda do Brooklyn, completamente fanática por cinema, mas sem perspectivas. Ela estava trabalhando como garçonete na época em que teve sua primeira chance, quando J. Paul Getty, o milionário do petróleo, a considerou bonita o bastante para integrar a comitiva feminina que o acompanhou ao México para a posse do presidente Avila Camacho. Lá, ela chamou a atenção do veterano executivo de cinema, A. C. Blumenthal, que tinha sido companheiro de Chaplin durante sua aventura romântica com Louise Brooks, em 1925. Blumenthal lhe deu uma carta de apresentação para Tim Durant, que a convidou para jantar com ele e com Chaplin, na companhia de outra garota. Chaplin a considerou alegre e agradável, mas não deu muita importância ao encontro. Depois, no domingo seguinte, Durant a levou com ele ao jogo semanal de tênis. Chaplin, então, os convidou para jantar na casa da família Romanoff. Depois disso, Joan Barry o perseguiu com uma persistência que, embora o tenha deixado desconfortável, rendeu frutos. Ela, de modo algum, deixava de ser atraente, e Chaplin se viu envolvido em um caso com ela.

Os receios dele sobre Joan se dissiparam quando ele descobriu — pelo menos era o que Chaplin pensava — que ela tinha talento para atuar. Ele tinha encontrado um possível assunto para filmar na peça *Shadow and Substance*, de Paul Vincent Carroll. A peça tinha sido indicada por Sinclair Lewis e *Sir* Cedric Hardwicke, que tinha feito o papel principal da peça, Canon Skerritt, em uma produção nova-iorquina. Chaplin comprou os direitos para o cinema por 20 mil dólares. Certa noite, Joan Barry leu o papel de Brígida com tamanho efeito que ele fez testes de tela e, em 23 de junho de 1941, lhe deu um contrato, no qual o nome dela aparece como "Joanne Barry". O contrato previa um salário de 75 dólares por semana, com uma opção de renovação de seis meses com o mesmo salário, ou uma renovação de um ano com um salário de 75 dólares pelos

primeiros seis meses e de 100 dólares no restante do contrato.[3] Chaplin, cuja memória raramente falhava para assuntos monetários, escreveu em sua autobiografia, de modo completamente incorreto: "eu a coloquei sob contrato com um salário de 250 dólares por semana".

Chaplin acreditava sinceramente que podia transformar Joan Barry em uma atriz. Ele certamente não tinha nem a necessidade nem o temperamento de desperdiçar dinheiro para cortejar uma moça com contratos, mesmo que houvesse alguma necessidade de seduzir Barry, que estava indubitavelmente apaixonada por ele. Ele disse, e sem dúvida estava falando sério, que ela tinha "todas as qualidades de uma nova Maude Adams", e disse aos filhos: "Ela tem uma qualidade, um quê etéreo que é verdadeiramente maravilhoso... Um talento tão grande como eu nunca vi em toda a minha vida...".[4] Chaplin mandou Barry para a escola dramática de Max Reinhardt, pagou-lhe um elaborado trabalho dentário e exibia os talentos dela em fragmentos shakespearianos em festas.

O relacionamento começou de fato após a assinatura do contrato e durou a maior parte do ano. O contrato dela foi renovado por um segundo período de seis meses, e ela recebeu o bônus natalino de mil dólares que toda a equipe do estúdio recebeu. Mais tarde, Tim Durant disse a um agente do FBI:

> Ele não é uma raposa ou realmente um cara grosseiro — é apenas o tipo de cara que se apaixona e o tipo errado de garota se envolve, e não se pode culpá-la. Ela apenas não sabe como lidar com isso; foi exatamente o que aconteceu nesse caso...
> Não é uma questão de envolver uma jovem e tirar vantagem dela. Ele estava muito apaixonado por ela. Estava interessado nela. Acho que se Joan tivesse usado o bom senso — e Deus sabe que eu tentei falar com ela a toda hora para fazê-la se acalmar e usar a cabeça —, ela teria uma excelente oportunidade. Tudo o que ela tinha de fazer era ficar quieta e não envolver Charlie ou perturbá-lo, e não haveria nenhum perigo ou dificuldade. Ela teria feito esse filme, que era tão bom quanto *The Song of Bernadette* — quero dizer, esse tipo de filme; grande qualidade espiritual —, mas quando ele se envolveu e viu que ela não podia lidar com isso, ele quis terminar, ele tentou terminar e ela não o largava — e em vez de fazer algo a respeito, como pegar um trem e ir para algum lugar, ele se abstinha de vê-la, por vezes; mas ela forçava muito, queria vê-lo. Acho que ele estava — sabe, ele estava verdadeiramente afeiçoado a ela a tal ponto.[5]

Muito tempo depois da morte de Chaplin, sua viúva, Oona, que o tinha

conhecido e casado com ele durante os problemas com Joan Barry, encontrou um maço de cartas que Joan tinha escrito a Chaplin, e as achou comoventes: "ela parecia muito doce e genuinamente apaixonada". Joan se lembrava de que "na primeira vez em que ficamos íntimos, Charles me disse que não podia ter filhos".[6] Mesmo assim, em maio de 1942, ela ficou grávida. "Eu realmente queria seguir adiante com a gravidez e ter o bebê, e foi quando Chaplin e Durant tentaram me pressionar para fazer a operação".[7] Ela resistiu, e Chaplin parecia ter desistido, dizendo que ela podia ir para Santa Barbara e ter o bebê, que ele, consequentemente, a sustentaria. Em antecipação a esse acordo, em 22 de maio, Reeves prontamente rascunhou uma carta de concordância para extinguir o contrato dela, levando Joan a declarar:

> Prezado Sr. Reeves:
> Tendo entendido que os planos do Sr. Chaplin para a produção de seu próximo filme estão muito indefinidos, venho por meio desta requerer a extinção do meu contrato que teria mais cerca de um mês de validade.
> Minhas relações com o senhor e com o estúdio têm sido muito agradáveis, mas sinto que, como não haverá atividade por algum tempo, talvez seja melhor eu cuidar da minha vida em outro lugar.[8]

Imediatamente após assinar isso, entretanto, Joan foi convencida por Durant a seguir adiante com o aborto. Depois, quando o FBI começou a se interessar pelo caso, Joan Barry foi longamente entrevistada por seus agentes. Sua declaração é longa e desesperadamente confusa sobre a cronologia dos acontecimentos, mas parece que ela ficou grávida de novo, embora, dessa vez, tenha se submetido de modo completamente submisso a um segundo aborto, com o mesmo ginecologista, Dr. Tweedie. Joan alegou que, no decorrer das várias discussões sobre os abortos, Tim Durant bateu nela, deixando-a com o rosto muito machucado.[9]

Durant e outros amigos tinham ficado alarmados com os sinais de instabilidade mental de Joan antes que o próprio Chaplin percebesse. Na primavera de 1942, e na época da primeira gravidez, os sinais não podiam mais ser ignorados. Ela começou a chegar de carro na casa, completamente bêbada, de madrugada, e uma vez bateu seu Cadilac na rua. Em pelo menos uma ocasião, ela começou a atirar pedras nas janelas quando Chaplin se recusou a abrir a porta para ela. Avesso à bebedeira, Chaplin ficou particularmente ansioso para que suas escapadas não se tornassem públicas, pois ela era empregada do estúdio. Ele descobriu que ela já não estava frequentando as aulas da Reinhardt há semanas.

Finalmente, ansioso para se livrar dela, Chaplin pagou 500 dólares de dívidas dela (mais tarde, ele disse que foram 5 mil dólares, mas os registros do estúdio são claros a esse respeito) e providenciou passagens só de ida a Nova York para ela e a mãe, para onde elas embarcaram em 5 de outubro de 1942.

Em junho de 1941, Chaplin voltou a trabalhar no estúdio, pela primeira vez desde o término de *O grande ditador*. A maior parte daquele ano foi consumida na preparação de uma reedição sonora de *Em busca do ouro*. Chaplin escreveu um novo acompanhamento musical, que foi gravado com a regência de Max Terr. Os títulos foram substituídos por um comentário do próprio Chaplin, referindo-se ao herói como "o Zé-Ninguém". Chaplin trouxe um editor, Harold McGhean, e reduziu ligeiramente o filme, cortando, além das legendas, 57 pés do tamanho original (38 segundos na velocidade normal de 24 quadros por segundo). A maior alteração foi o prolongado beijo final entre Chaplin e Georgia Hale, modificado para um final mais casto em que eles simplesmente andam de mãos dadas.

No decorrer de 1942 e mesmo depois da partida de Joan Barry, Chaplin continuou a trabalhar no roteiro de *Shadow and Substance*. Em suas mãos, a peça de Paul Vincent Carroll teria sido um assunto fascinante para um filme. Escrita em 1934, a peça foi produzida originalmente no Abbey Theatre, em Dublin, em janeiro de 1937. Fala sobre a história de Brígida, uma garota simples irlandesa que é empregada doméstica na casa do reverendo cônego Thomas Skerritt, e que é dada a ter visões da santa à qual deve o nome, Santa Brígida. Os dois assistentes do cônego representam os polos da fé racional e supersticiosa. Uma revolta na cidade sobre o mesmo conflito de fé resulta na morte de Brígida e leva o cônego a questionar sua própria fé e orgulho pecaminoso.

A adaptação de Chaplin (terminada no final de 1942) é excelente, embora esteja muito menos interessada nas questões do catolicismo do que no conteúdo humanista da peça. É patente que falas como "Todo ano, bandos de cristãos na América borrifam negros com gasolina e ateiam fogo neles porque amam Deus e a Sua Justiça" ressoaram em Chaplin. O roteiro do filme mantém a mesma linha dramática, ao passo que reduz o diálogo em pelo menos um terço e reorganiza os personagens menores.

A adaptação termina com uma canção que parece ter sido um acréscimo do próprio Chaplin ao texto:

Ecce homo
Ecce homo
A sua coroa
Apenas uma estéril coroa de espinhos
Ele a usa
Ali na escuridão

Apenas uma estéril coroa de espinhos
Mas na luz das estrelas
Eu vi
Uma rosa
Tão vermelha
Brilhando em sua coroa de espinhos.
Glória
Glória
Uma rosa
Uma rosa tão vermelha
Brilhando na sua coroa de espinhos.

No verso dessa página final do roteiro, Chaplin acrescentou algumas notas à mão, incluindo reflexões sobre o humor. Não é certo se eram ideias adicionais para diálogos ou simples recursos mnemônicos:

> As tensões são vitais para a vida. Ninguém deveria relaxar completamente, a menos que queira sentir a poesia da morte lenta.
> O *nonsense* não é a palavra apropriada para o humor. Diversão é mais adequada...
> A sabedoria é a semente do humor.
> O humor é a medida que indica excesso na declaração, ação, atitude ou maneira.[10]

Em 7 de dezembro de 1941, os japoneses atacaram Pearl Harbor e a América entrou na guerra ao lado dos aliados. Isso causou uma ruptura na vida doméstica de Chaplin, pois seus criados japoneses foram imediatamente afastados. A casa ganhou um novo time de criados ingleses, a quem Chaplin considerava aborrecidamente lentos, depois de receber por mais de vinte anos as atenções imediatas, eficientes e intuitivas dos japoneses. Em termos espirituais, a guerra afetou Chaplin profundamente, e seus dois filhos foram convocados para o serviço militar. Ele ficou particularmente vexado com o sentimento antissoviético amplamente difundido entre muitos americanos que observavam com satisfação a crescente mortalidade russa no *front* ocidental, considerando que, com o tempo, o conflito terminaria por dar cabo tanto dos nazistas quanto dos comunistas. Chaplin estava ansioso para fazer sua própria contribuição ao esforço de guerra.

A oportunidade dele veio em maio de 1942. Ele recebeu um telefonema do American Committee for Russian War Relief, perguntando se ele poderia substituir o embaixador Davies, que estava doente, em uma reunião pública no dia seguinte, em San Francisco. Ele concordou; mas, diante da perspectiva de encarar uma plateia, à medida que se aproximava a hora da sua apresentação,

foi tomado pelo velho medo de palco. Ele não ficou reconfortado em saber que esperavam que falasse durante uma hora à plateia. No entanto, foi auxiliado por algumas taças de champanhe e por sua irritação diante dos palestrantes anteriores, que estavam evidentemente preocupados em não parecer muito entusiásticos em relação aos aliados soviéticos. Quando chegou a sua vez, Chaplin chocou o público (entre 8 e 10 mil pessoas), endereçando-lhes um "Camaradas!", e depois explicando: "Presumo que há muitos russos aqui esta noite, e pelo modo como seus conterrâneos estão lutando e morrendo neste exato momento, é uma honra e um privilégio chamá-los de camaradas". O entusiasmo do público o incentivou a uma paráfrase shakespeariana ainda mais empolgada:

> Eu não sou um comunista. Sou um ser humano, e acho que conheço as reações dos seres humanos. Os comunistas não são diferentes de qualquer outra pessoa; quando perdem um braço ou uma perna, sofrem como todos nós sofremos, e morrem como todos nós morremos. E a mãe comunista é a mesma que qualquer outra mãe. Quando ela recebe a notícia trágica de que seus filhos não vão voltar, ela chora como qualquer outra mãe chora. Eu não preciso ser comunista para saber disso. E neste momento, as mães russas estão chorando muito, e os seus filhos estão morrendo muito...[11]

A empolgação tanto do orador quanto do público se intensificou, e, no final, Chaplin conclamou a entusiasmada multidão a enviar 10 mil telegramas ao presidente, exigindo a abertura de um segundo *front* na Europa: "Stalin quer isso, Roosevelt já pediu. Então, vamos pedir também. Vamos abrir um segundo *front* agora!". Os temores de Chaplin de ter ido longe demais — até mesmo sem considerar as duvidosas implicações militares de um segundo *front* nessa conjuntura — não foram dissipados pela observação de assombro de John Garfield no jantar após o evento: "Você tem muita coragem!". Dan James e a esposa Lilith estavam presentes naquela noite, e Lilith se lembrava de que, depois do discurso, "todos ficaram com medo dele, então, o entregaram a nós. Foi um tremendo discurso. Foi uma declaração política muito audaciosa para a época".

A experiência mostrou ter dado a Chaplin um novo gosto por falar em público. Até o próprio Chaplin não tinha certeza do quanto fora inspirado pelo idealismo ou pela redescoberta do impetuoso, porém temeroso incentivo dos aplausos. (Em *Luzes da ribalta*, quando Terry desafia a declaração de Calvero de que ele odiava o teatro, ele respondeu: "Eu odeio a visão de sangue, mas ainda o tenho em minhas veias"). Dois meses depois do discurso em San Francisco, ele foi solicitado a fazer outra aparição em um comício na Madison Square, por rádio-telefone. A corrida tinha sido organizada pelo Council of the Congress of

Industrial Organizations e compareceram 60 mil sindicalistas e outras pessoas. Chaplin passou todo o dia anterior (21 de julho) preparando seu discurso, que, durante 14 minutos, foi ouvido com atenção extasiada. Novamente, ele pediu um segundo *front*:

> Vamos mirar na vitória nesta primavera. Vocês, nas fábricas; vocês, nos campos; vocês, que usam fardas; vocês, cidadãos do mundo, vamos trabalhar juntos e lutar com o mesmo objetivo. Vocês, oficiais em Washington, e vocês, oficiais em Londres, vamos fazer disso o nosso objetivo — a vitória na primavera!

Charles Junior comentou: "Como sempre, o entusiasmo dele o fez perder o controle". Apesar (ou por causa disso, Chaplin talvez tenha sentido) do conselho de Jack Warner de que ele deveria recusar, ele aceitou outro convite para falar em um comício no Carnegie Hall, organizado pelo Artist's Fund to Win the War, que já naquela época era considerada uma organização perigosamente de esquerda. No entanto, o palanque foi dividido com celebridades respeitáveis como Orson Welles, Pearl Buck e Rockwell Kent. Chaplin chegou a Nova York em 15 de outubro de 1942, um dia antes do comício, acompanhado de Tim Durant e Edward Chaney, seu novo criado inglês. Charles Junior encontrou-se com ele em Nova York e notou a náusea e o nervosismo habitual da pré-apresentação do pai. Também aconteceu um encontro agradável com Paulette, cujo divórcio tinha sido efetivado em 4 de junho.

A aparição de Chaplin no palanque foi bem-sucedida, como sempre. Voltando ao Waldorf-Astoria, ele descobriu que Joan Barry tinha telefonado várias vezes. Ela ligou de novo, e mais tarde foi ao hotel. Explicou que tinha se mudado para o Pierre Hotel, de propriedade de J. Paul Getty. Em sua autobiografia, Chaplin se lembrou de que a duração do encontro foi de menos de meia hora, e enfatizou que "Eu disse a Tim para não me deixar sozinho com ela". Quando Durant foi entrevistado por agentes do FBI, durante a investigação posterior sobre o caso Chaplin-Barry, ele lhes disse: "Sentei-me na sala de estar com eles. Ele disse que ia levar a Srta. Berry [*sic*] para o Pierre. Fui para o meu quarto e me deitei. Não os ouvi saindo do quarto do Sr. Chaplin, mas sei que na manhã seguinte a Srta. Berry [*sic*] não estava lá".[12] Joan depois alegaria que ela e Chaplin tiveram relações sexuais.

Chaplin ficou em Nova York por dez dias após o comício, embora tenha percebido que, desde os seus discursos sobre um segundo *front*, ele não era mais bem-vindo nas casas de alguns de seus antigos anfitriões. Convites para discursar continuaram chegando e continuaram sendo aceitos; consciencioso como era, Chaplin começou a passar cada vez mais tempo preparando cada palestra. Ele devotou a maior parte da semana anterior ditando um discurso para a reunião

"Saudação aos nossos aliados russos", que aconteceu no Orchestra Hall, em Chicago, em 25 de novembro. De Chicago, ele foi para Nova York, para discursar em um jantar da Arts for Russia no Hotel Pennsylvania, em 3 de dezembro. Essa breve, porém, em longo prazo, significativa, fase de atividade de Chaplin terminou no começo de 1943. Em fevereiro, ele preparou uma preleção para ser gravada no gabinete do cônsul soviético, para posterior transmissão na Rússia. No domingo, 7 de março, ele fez um discurso que foi transmitido do estúdio da CBS de Los Angeles para a Grã-Bretanha. A preleção foi apresentada como uma chamada transatlântica para Lambeth, e pintou um retrato vívido da Londres da infância de Chaplin. Ele concluiu: "Lembro-me das ruas de Lambeth, do New Cut e do Lambeth Walk, da Vauxhall Road. Eram ruas difíceis, e não se pode dizer que eram pavimentadas com ouro. Não obstante, as pessoas que moravam ali eram feitas de um metal muito bom".

Do momento do discurso de Chaplin, em 3 de dezembro de 1942, organizado pela Russian War Relief, Inc., Edgar Hoover e o FBI voltaram a seguir seu rastro. No dia seguinte à reunião, um agente não identificado, que tinha fingido ser um simpatizante, arquivou um relatório. Ele fez uma transcrição detalhada do discurso de Chaplin, que incluía frases empolgadas e, do ponto de vista da agência, incriminadoras, como "Eu não sou um comunista, mas sou muito pró-comunista". Deste ponto em diante, enquanto Chaplin permaneceu nos Estados Unidos, evidências de "simpatias comunistas" foram diligentemente colecionadas contra ele. Os discursos por um segundo *front* tiveram registros completos. Em abril de 1943, Chaplin foi visto em uma exibição do clássico soviético, *Baltic Deputy*. Em agosto de 1943, ele foi mestre de cerimônias em uma recepção para um famoso diretor soviético, Mikhail Kalatozov. Ele foi a um concerto de Shostakovich. Em maio de 1946, esteve presente na exibição de um filme seguido de uma festa em um navio soviético atracado no porto de Long Beach, e jocosamente chamou os homens da Alfândega americana de "Gestapo". Ao sair, ele foi fotografado com John Garfield, cognome "Jules Garfinkle", e Lewis Milestone, "diretor de cinema nascido na Rússia".

Os intermináveis boatos sobre contribuições ao Partido Comunista culminaram nas criativas zombarias de Hedda Hopper: "Charlie Chaplin, que contribuiu com 25 mil dólares para a causa comunista e com 100 dólares para a Cruz Vermelha". O FBI "monitorou" a conta bancária dele e encontrou muito dinheiro, mas nenhum sinal de contribuição para causas comunistas. Tudo foi moído lentamente no moinho do FBI. Em agosto de 1947, encontramos o próprio Hoover solicitando, por teletipo urgente, uma cópia de um artigo do *Pravda* que elogiava Chaplin. Não parecia importar ao diretor que o artigo — uma notícia apreciando os primeiros filmes de Chaplin que surgiram na União Soviética — tivesse sido publicado em 1923. Uma semana depois, um memorando propunha que o artigo do *Pravda* podia ser objeto de interesse para Louella Parsons. No

fim, o material foi enviado para Hedda Hopper, que o usou. É significativo que o FBI estivesse não somente usando a fofoca dessas senhoras viperinas como evidência, mas que também estivesse lhes fornecendo informação. Há pelo menos uma nota mostrando que o procedimento podia ser irregular: uma anotação em um memorando instrui que ele deve ser "destruído depois da providência ter sido tomada, e não deve ser enviado ao arquivo". Felizmente para a história, alguém cometeu um deslize.

Em geral, os arquivos do FBI revelam muito mais sobre os métodos do FBI do que da vida de Chaplin. O que é alarmante não é qualquer habilidade investigativa ou descaminho nos métodos da agência, mas o grau de imundície e estupidez que muitos dos relatórios revelam. Um tempo excessivo parece ter sido devotado a processar boatos, cartas anônimas acusadoras e correspondências excêntricas não solicitadas, juntamente com os ataques maliciosos de Hedda Hopper, Ed Sullivan e outros colunistas de fofocas.

As informações biográficas que a agência tinha de Chaplin, que lhes serviram por mais de trinta anos (periodicamente requentada) eram derivadas do livro de Gerith von Ulm, *Charlie Chaplin, King of Tragedy*, publicado em 1940, um registro que é somente parcialmente confiável. Os arquivos da agência perpetuaram inexatidões como a que Chaplin tinha se casado com Mildred Harris em Londres (von Ulm tinha esse direito, pelo menos) e que ele era judeu. Com relação a isso, eles alegremente recolheram um fragmento de uma pitoresca informação falsa do *Who's Who in American Jewry*, na qual se alegava que Chaplin era descendente de uma família chamada Thonstein, que tinha emigrado da Europa Oriental e se estabelecido em Londres em 1850. Depois disso, eles geralmente faziam os cabeçalhos dos relatórios, indicando Chaplin como: "cognome Charlie Chaplin; cognome Israel Thonstein", o que dava às coisas um toque delicadamente sinistro.

Nada era descartado, mesmo que fosse trivial. Bastava uma organização de esquerda expressar sua admiração por Chaplin, ou dizer que poderia convidá-lo para cerimônia, para que isso fosse acrescentado aos arquivos. Um soldado acusado de violação de segurança declarou: "Claro que eu sou comunista... Assim como Charlie Chaplin". O exército relatou o fato ao FBI, e isso ficou no registro de Chaplin até o fim; nenhum detalhe, mesmo que insignificante ou insatisfatório, jamais foi apagado do arquivo. Era tido como um sinal de radicalismo ele ser signatário de uma carta assinada por oitocentos trabalhadores, religiosos e líderes sociais, incitando o presidente Roosevelt a prevenir revoltas raciais e elogiando sua atitude contra a discriminação. Na época da partida de Chaplin dos Estados Unidos, em 1952, tudo isso foi resumido em um relatório de 115 páginas, com as legendas "Informação referente a questões sobre a filiação de Charles Chaplin ao Partido Comunista", "Conhecidos de Chaplin que foram reportados como membros do Partido Comunista" (incluíam Hanns e Gerhardt

Eisler, Lion Feuchtwanger e Theodore Dreiser) e "Filiação de Charles Chaplin a grupos declaradamente comunistas e subversivos ou reputadamente controlados ou influenciados pelo Partido Comunista".

Os problemas se empilhavam. Em 2 de novembro, Joan Barry voltou para Hollywood e se registrou no Beverly Hills Hotel. Durante as semanas seguintes, ela passaria algum tempo com vários homens, incluindo J. Paul Getty, em Tulsa, e o roteirista e produtor Sam Marx. Ela parecia exibir seus acompanhantes em um esforço para suscitar o ciúme de Chaplin, quando eles se encontravam em elegantes clubes noturnos de Hollywood. Ela o infernizou com telefonemas e pelo menos uma vez esteve na casa da Summit Drive, ocasião em que, segundo as alegações dela, ele a agrediu verbal e fisicamente.

Na noite de 23 de dezembro, Barry usou uma escada para entrar na casa de Chaplin, e estava armada.

> A razão por que eu trouxe esta arma foi porque eu iria me matar. Eu finalmente tinha decidido ver Charles, pensando que, quando eu chegasse lá, iria me matar bem na frente dele[...] Ele me perguntou por que eu iria me matar e eu lhe disse que eu estava apaixonada por ele e que nosso relacionamento não dava certo. Ele respondeu: "Não seja tola. Eu não estive com outras mulheres, mas tenho outros 'interesses'".[13]

Chaplin, aparentemente, a acalmou e lhe disse que deveria passar a noite lá. Ele assegurou a seu criado, Edward Chaney, que aparentemente tinha ouvido o que tinha acontecido, que ele podia controlar a situação. Nesse ínterim, os dois filhos dele chegaram em casa. Não querendo envolvê-los, ele lhes pediu que fossem para seus quartos e só lhes contou o que tinha acontecido na manhã seguinte. Depois, Barry declarou que eles tiveram relações íntimas na ocasião e que "Charles fez uma observação ao efeito de ter um caso com uma arma por perto: que era 'uma nova guinada'".[14] A versão de Chaplin foi que ele trancou a porta do banheiro que ficava entre os quartos que eles ocuparam separadamente. Ela deixou a casa na manhã seguinte, depois que Chaplin lhe deu algum dinheiro.

Cerca de uma semana depois, ela estava de volta, e, dessa vez, Chaplin foi obrigado a chamar a polícia. Ela foi sentenciada a noventa dias, mas a pena foi suspensa, e também recebeu ordem de deixar a cidade. Um funcionário do estúdio de Chaplin entregou-lhe uma passagem de trem e cem dólares. Em maio de 1943, ela estava de volta, grávida de seis meses. Chaplin achava que Hedda Hopper a tinha aconselhado ir presa para conseguir publicidade, conseguindo também uma segunda audiência no tribunal. Ela foi sentenciada a trinta dias por vadiagem, e passou a maior parte do tempo no hospital por causa da gravidez.

No mesmo instante em que essa triste e perturbada jovem estava

atormentando Chaplin e estocando problemas para sua vida futura, ele conheceu Oona O'Neill. Oona era filha de Eugene O'Neill com sua segunda esposa, Agnes Boulton, mas era só uma criança quando os pais se divorciaram. Ela era dotada de beleza, charme e de uma inteligência aguda e, apesar de sua timidez natural, fez nome em Nova York como *socialite* jovem e sofisticada, para desgosto do pai, que logo rompeu contato com ela. Na primavera de 1942 — ela ainda não tinha dezessete anos —, foi declarada a *Debutante Number One* do ano. Seus namoros incluíram Orson Welles e J. D. Salinger. Depois de ter feito os exames de admissão no Vassar [College], ela decidiu seguir carreira como atriz, e foi para Hollywood, onde a mãe e o padrasto viviam. Lá ela fez um teste para um papel em *The Girl from Leningrad*, que ia ser produzido por Eugene Frenke, marido de Anna Sten, a atriz russa que Samuel Goldwyn trouxe para Hollywood. O teste ainda existe: a beleza dela é tanto radiante quanto frágil, e sua personalidade, acanhada e ansiosa. Mesmo nesse velho fragmento de filme, a presença dela continua vívida.

A agente dela, Minna Wallace (que esteve envolvida em arranjar médicos para Joan Barry), sabia que Chaplin estava procurando alguém para interpretar Brígida em *Shadow and Substance*. Ela mencionou Oona O'Neill para Chaplin, que não ficou muito otimista com a perspectiva da filha do mais celebrado dramaturgo americano. Minna Wallace, entretanto, organizou um jantar em que ela e Oona foram acompanhadas por Tim Durant (cujo pai era amigo da família O'Neill) e por Chaplin. Ele ficou instantaneamente encantado com a aparência, encanto, gentileza e sorriso de Oona, mas ainda estava nervoso porque o papel de Brígida estava fora do alcance de uma atriz com a idade e pouca experiência dela.

De acordo com Rollie Totheroh, logo depois do encontro, Oona apareceu no estúdio com seu carro esporte vermelho. Com a mistura de timidez e determinação que era tão desconcertante e encantadora nela, ela se recusou a ser descartada por todos os esforços de Totheroh e Alf Reeves. Após as últimas experiências com Joan Barry, Totheroh e Alf Reeves estavam compreensivelmente nervosos com a chegada de uma jovem que aparentava ter menos do que seus dezessete anos e meio. Enquanto isso, Minna Wallace preveniu Chaplin, dizendo que a Fox estava interessada na sua cliente. Prontamente, ele lhe ofereceu um contrato.

Charles Junior e o irmão foram imediatamente conquistados por Oona, quando ela os conheceu na casa deles, mas rapidamente perceberam que eles teriam um rival insuperável:

> Sempre que Oona estava com nosso pai, uma expressão extasiada aparecia nos olhos dela. Ela se sentava serenamente, aferrando-se a cada palavra dele. A maioria das mulheres ficava fascinada por

> papai, mas no caso de Oona era diferente. Ela o idolatrava, bebendo cada palavra que ele falava, quer fosse sobre seu último roteiro, sobre o tempo ou um pouco de filosofia. Ela raramente falava, mas, de vez em quando, fazia uma daquelas observações penetrantes que impressionavam até mesmo papai com seu *insight*.[15]

Durante a vida, a família Chaplin negaria que Oona tenha procurado e encontrado em Chaplin a figura paterna da qual fora privada com O'Neill, mas não pode haver dúvida de que a maturidade e a solidez que ele lhe oferecia preenchiam alguma necessidade especial dela. O caso amoroso que traria a felicidade mais duradoura a Chaplin, e que o compensaria por todos os problemas que àquela altura eram iminentes, progrediria rapidamente. Oona começou a visitar a casa com frequência, geralmente acompanhada pela mãe, Agnes Boulton (Aggie).

> Quando criança, Oona tinha sofrido de dores de garganta. Nessa época, ela ficou muito doente com uma infecção respiratória e uma tosse curta e intermitente. Convencido de que Oona precisava de cuidados especiais imediatos, Charlie informou Aggie que ia levá-la para casa, colocá-la na cama e chamar o médico — uma atitude bastante zelosa à luz da situação com Joan Barry. Ocupada com seus próprios compromissos, Aggie ficou muito contente que outra pessoa assumisse a responsabilidade. Charlie levou Oona para a casa na Summit Drive e anunciou aos criados que a jovem tinha tuberculose. Inicialmente muito doente, Oona convalesceu e depois recobrou a saúde, ficando hospedada no quarto de Paulette Goddard[...] O fato de Oona estar vivendo com Chaplin não era um segredo bem guardado. De fato, Hollywood foi tomada por histórias que iam do ridículo ao vexatório.[16]

Chaplin se lembrava de que, apesar do nervosismo sobre a diferença de idade entre eles, ambos decidiram que se casariam depois que a filmagem de *Shadow and Substance* terminasse. Essa decisão foi definitivamente protelada em 29 de dezembro de 1942, não mais de dois meses depois do primeiro encontro na casa de Minna Wallace.

Já em novembro de 1942, Chaplin estava trabalhando em uma nova ideia, que eventualmente se tornaria *Monsieur Verdoux*, e indubitavelmente foram as possibilidades muito mais ricas que essa ideia oferecia o que o fizeram descartar um ano de trabalho no roteiro de *Shadow and Substance*. A ideia tinha surgido no começo de 1941, quando Orson Welles visitou a casa e sugeriu que gostaria de

dirigir um documentário reconstruindo a carreira de Henri Désiré Landru, o famoso francês assassino de mulheres, com Chaplin interpretando o papel principal. Welles ainda não tinha trabalhado o roteiro, e poucos dias depois, Chaplin lhe telefonou para dizer que suas sugestões tinham lhe dado a ideia para uma comédia. Embora o filme só fosse apresentar uma conexão remota com a vida real de Landru, Chaplin perguntou se Welles aceitaria um pagamento de 5 mil dólares, pois fora a sua proposta que tinha estimulado a ideia originalmente. A oferta não era de modo algum altruísta: nessa época, Chaplin já tinha muita experiência em processos de plágio e queria evitar qualquer possível problema. A carta do acordo, datada de 24 de julho de 1941 e assinada por Alf Reeves e Welles, sobreviveu no arquivo de Chaplin.[17] O documento dizia que Welles receberia um crédito "antes ou depois dos créditos do autor ou autores e do diretor de fotografia". A forma proposta para isso foi retificada de "Sugerido por Orson Welles" para "Baseado em uma ideia de Orson Welles". O acordo também dava a Chaplin direitos sobre o título original de Orson Welles, *The Lady Killer*. Anos depois, Chaplin ressentiu-se do orgulho de Welles em ser o autor da ideia germinal de *Verdoux*.

Chaplin trabalhou quase continuamente no roteiro de novembro de 1942 até o início da produção, em abril de 1946. A produção foi chamada de *Landru* até março de 1943, quando ficou conhecida como "produção n.7: Bluebeard" [45]. Então, o título tornou-se simplesmente *Verdoux*. O título *Monsieur Verdoux*, por sua vez, parece ter sido finalmente adotado em junho de 1946.

A parte inicial do ano de 1943 passou agradavelmente, sem problemas. Oona parece ter se mudado definitivamente por volta de maio e, antes disso, ela e a mãe passavam muito tempo na casa, assim como os jovens Charles e Sydney, que agora estavam se aproximando da idade do alistamento militar. Nas semanas após o Natal, Chaplin exibiu, no estúdio, *Luzes da cidade*, *O circo*, *Os ociosos* e *Ombro, armas!* para os O'Neills e outros amigos. Houve um augúrio de problemas em maio, quando Joan Barry telefonou e, sem nenhuma razão aparente, informou ao mordomo que estava grávida. Em 4 de junho, ela deu a mesma informação à imprensa, dessa vez acrescentando que Chaplin era o pai da criança que ia nascer. Aí começou um pesadelo de dois anos que foi descrito por um dos advogados de Los Angeles, Eugene L. Trope, como "um marco nos erros judiciais".

No dia do anúncio de Joan Barry à imprensa, a mãe dela, Gertrude Berry [*sic*], como guardiã da criança ainda não nascida, entrou com um processo de paternidade contra Chaplin, pedindo 10 mil dólares para cuidados pré-natais, 2500 dólares para o sustento da criança e 5 mil dólares para os custos do processo. Os advogados de Chaplin contra-atacaram com uma breve declaração em seu nome:

> A Srta. Barry declarou que a criança ainda não nascida foi concebida em dezembro último. A primeira acusação feita contra mim pela Srta. Barry foi em maio, e foi acompanhada de uma exigência de 150 mil dólares. Eu não sou responsável pela condição da Srta. Barry.

Chaplin declarou que essas exigências especificavam 75 mil dólares para a criança e 75 mil dólares para Gertrude Barry, e nada para a Srta Barry, e fora feita sob ameaça de exposição à imprensa. Chaplin se recusou a pagar, mesmo que Tim Durant, que estava agindo como intermediário, estivesse convencido de que era um acordo de boa-fé e definitivo. De acordo com Charles Junior, a recusa do pai não se devia ao dinheiro — ele sabia que levar o caso ao tribunal seria mais custoso, perdendo ou ganhando —; devia-se, sim, a um senso de justiça: "Ele estava indignado porque era inocente. Fazia parte daquela torrente de integridade teimosa que lhe corria nas veias, e que era uma característica tão admirável e exasperadora".[18]

A lei californiana de divórcio e paternidade naquela época dava consistentemente o benefício da dúvida à mulher, e a mera alegação de que um homem era o pai era base suficiente para forçá-lo a sustentar tanto a mulher quanto a criança até que o caso fosse julgado. Os advogados adversários finalmente concordaram e informaram à Suprema Corte que os pagamentos seriam feitos, mas ficariam pendentes, dependendo do resultado do caso. Chaplin concordou em pagar 2500 dólares em dinheiro e 100 dólares por semana, assim como 500 dólares trinta dias antes do nascimento, 1000 dólares no nascimento e mais 500 nos quatro meses seguintes. De sua parte, Barry concordou em permitir exames de sangue no bebê para ajudar a determinar a paternidade da criança, quando ela alcançasse a idade de quatro meses. Segundo o relato do *New York Times*, os advogados de Barry concordaram que "se pelo menos dois médicos dissessem 'não', o caso seria encerrado; se eles dissessem 'talvez' (na época, era impossível um 'sim' inquestionável a partir de exames de sangue), a garota ficaria livre para seguir adiante com suas queixas".

O caso providenciou um campo fértil para a imprensa. Logo que a história estourou, Chaplin, para fugir dos repórteres ou dos oficiais de justiça, escondeu-se na casa de Eugene Frenke e Anna Sten, na Layton Drive, em Los Angeles. Oona o visitou e também pernoitou lá ocasionalmente. Tornou-se uma piada frequente na família dos anfitriões que o casal estava tão preocupado que se esqueceu de devolver os cupons de racionamento de comida que usaram durante a estada. Eles já tinham decidido se casar em 1º de junho, quando Oona, então, já teria completado 18 anos, e não seria mais necessário o consentimento dos pais. Ela corretamente previu que não o conseguiria do pai, embora a mãe aprovasse sinceramente a união. Durant e os advogados consideraram

aconselhável que Oona voltasse para o leste até que a tempestade Barry cessasse, mas ela insistiu obstinadamente que seu lugar era ao lado de Chaplin, naquele momento, mais que em qualquer outro.

Harry Crocker foi incumbido da organização do casamento, e como contrapartida pôde fotografar a cerimônia e dar as notícias com exclusividade à sua colega no jornal de Hearst, Louella Parsons. Sempre inclinada a ter uma postura diametralmente oposta à sua arqui-inimiga Hedda Hopper, a Srta. Parsons continuava tão amigável em relação a Chaplin quanto a Srta. Hopper era injuriosa — embora o pico da difamação de Hopper ainda estivesse por vir. Na terça-feira, 15 de junho, Chaplin e Oona, acompanhados de Crocker e de Catherine Hunter, secretária de Chaplin, foram de carro até Santa Barbara. Na manhã seguinte, logo após as oito horas, eles foram ao cartório para receber a licença de casamento, e depois saíram rapidamente para evitar a imprensa, que já tinha sido alertada pelo escrevente. Eles foram casados por um oficial de paz de 78 anos de idade, Clinton Pancoast Moore. Quando saíram, descobriram que o Sr. Moore tinha escrito o nome de Chaplin como "Chapman". Era um erro que poucas pessoas tinham cometido em trinta anos, desde que a Keystone tinha telegrafado à Companhia Karno em busca de um novo astro; o Sr. Moore, amavelmente, corrigiu a certidão.

Chaplin e Oona ficaram em Santa Barbara por quase seis semanas, e, milagrosamente, a imprensa falhou em persegui-los. O humor de Chaplin variava da depressão ao êxtase. Incógnitos, eles saíam à noite para caminhadas no campo, e Oona lia para aliviar os humores mais sombrios de Chaplin. Eles voltaram para Beverly Hills em 26 de julho, e Chaplin, prontamente, voltou a trabalhar no roteiro, agora chamado *Bluebeard*. Havia outra tarefa a ser feita no estúdio. O general-brigadeiro Osborn, Diretor da Divisão de Serviços Especiais do Exército, tinha solicitado que Chaplin disponibilizasse cópias de *Ombro, armas!* para o Armed Forces Institute Film Services. Chaplin ficou deliciado que seu filme, feito há 25 anos, ainda fosse considerado de valor para a disposição de ânimo das tropas, e Totheroh pôs-se a revisar e restaurar um negativo completamente novo, usando os inúmeros negativos de cenas descartadas que tinham sido estocadas, geralmente sob protestos, durante tantos anos. Em janeiro, Chaplin viu a nova cópia, assim como outra de *Em busca do ouro*, na companhia de Oona e de um grupo de amigos, e decidiu que seria uma boa ideia fazer o mesmo com todos os seus antigos filmes, para conseguir uma boa cópia para algum uso especial que fosse necessário. Depois de terminados, os novos negativos seriam depositados no laboratório de Pathé, em Hollywood. Totheroh passou a maior parte do ano seguinte, ou mais, preparando esses negativos definitivos e cópias da coleção de filmes da First National. Anos depois, essas cópias se provariam inestimáveis quando Chaplin resolveu reeditar vários de seus filmes iniciais com música. O hábito quase obsessivo de Chaplin de refilmar cada

tomada até que estivesse totalmente satisfeito significava que Totheroh podia reconstruir versões praticamente idênticas de cada momento dos filmes. Inevitavelmente, existem ligeiras, porém constantes variações entre os filmes originais e os novos negativos feitos nos anos 1940, que providenciam uma contínua fascinação e frustração aos estudantes e críticos.

Na noite de 2 de outubro de 1943, Joan Barry deu à luz uma menina, a quem ela chamou Carol Ann. Para o FBI, a chance de impugnar a moralidade de Chaplin eclipsou temporariamente as investigações sobre suas supostas atividades políticas subversivas. Depois que Joan Barry tinha feito as primeiras acusações públicas sobre Chaplin ser o pai da criança, em 4 de junho de 1943, a agência iniciou investigações em 17 de agosto, quando Hoover pôs o agente especial Hood no caso, para reunir evidências que sustentassem a acusação de violação do *Mann Act* e do código americano de Violação das Liberdades Civis. Três dias depois, Hoover enviou um teletipo, solicitando que a investigação fosse acelerada e, durante os quatro meses seguintes, a agência foi incansável. Eles entrevistaram pilhas de testemunhas, incluindo toda a equipe de Chaplin, seus filhos e até mesmo Oona, que não tinha conhecido Joan Barry. A evidência secreta que reuniram preenche mais de quatrocentas páginas. Eles grampearam telefones e quartos de hotel (com aparelhos que chamavam de "microfones técnicos") e puseram barreiras em postos de fronteira para evitar que Chaplin deixasse o país, como se ele tivesse essa intenção.

As investigações da agência revelaram muito mais sobre Joan Barry do que emergiu nos tribunais, mostrando-a talvez como a figura mais deplorável do caso, enredada nas linhas da guerra que Hoover e o FBI estavam travando contra Chaplin. Os arquivos revelaram que seu nome verdadeiro era Mary Louise Gribble. Ela tinha adotado o nome de seu padrasto, Sr. Berry, e era conhecida como Joan Berry, Joan Barry, Mary Louise Barry, Joan Barratt, Mary L. Barratt, Joanne Berry, Jo Anne Berry, Bettie Booker, Joan Spencer, Srta. Mark Warner, Catherine McLaren e Mary L. Spencer. Essa indecisão nos seus nomes talvez reflita a confusão mental que se tornaria gradativamente mais aguda perto do fim da sua relação com Chaplin. A revelação mais singular dos arquivos do FBI é a admissão de que "nem Berry nem seus advogados jamais solicitaram que o governo tomasse alguma providência contra Chaplin".[19] Também se revelou que a promotoria nem sempre teve facilidade em apresentar a Sra. Berry no papel de uma mãe zelosa e amorosa: foi registrado que Gertrude Berry tinha problemas com bebida e que brigava constantemente com a filha; e que em uma ocasião ela sumiu da casa delas.

Em 10 de fevereiro de 1944, Chaplin foi acusado diante de um júri federal. A primeira acusação foi que ele tinha violado o *Mann Act*, uma lei datada de 1910 que tinha como objetivo combater a prostituição. A lei tornava ilegal transportar uma mulher através das fronteiras estaduais com propósitos imorais, e a

acusação alegava que, em 5 de outubro de 1942, Chaplin "perfidamente transportou e causou o transporte de Joan Barry de Los Angeles para a cidade de Nova York, com a intenção e o objetivo de manter relações sexuais ilícitas". Uma segunda acusação semelhante alegava que ele tinha "causado o transporte dela da cidade de Nova York para Los Angeles com objetivos semelhantes". Três outras acusações reuniram Chaplin com mais seis pessoas em uma acusação muito obscura de conspirar para violar as liberdades civis de Joan Barry, incluindo o juiz que esteve envolvido na primeira prisão de Barry por vadiagem.

A acusação baseada no *Mann Act* era, em si mesma, frágil e dependia de provar que Chaplin tinha mantido relações sexuais com a Srta. Barry na ocasião da visita dele a Nova York para o discurso pelo segundo *front*, e, além disso, que essa tinha sido sua intenção ao pagar-lhe a passagem para Nova York, algumas semanas antes. No julgamento, que começou em 25 de fevereiro, o advogado de Chaplin, Jerry Giesler, um advogado de "celebridades", famoso por seus clientes do show*biz*, destacou o absurdo da posição do governo. Em seu arrazoado final, ele perguntou ao júri se era provável que Chaplin conduzisse Barry por 3000 milhas com o objetivo de uma simples intimidade, quando ela "teria lhe dado seu corpo a qualquer hora e em qualquer lugar". Giesler acrescentou: "não há mais provas da violação do *Mann Act* do que há provas de homicídio". O governo, no entanto, pressionou o caso obstinadamente com uma sucessão de testemunhas. Barry foi ao banco de testemunhas, primeiro para afirmar que a intimidade tinha acontecido durante a visita a Nova York, e que esse encontro tinha sido discutido antes de sua partida de Hollywood. O promotor público também chamou a agente de viagens que tinha fornecido as duas passagens para Nova York para Barry e sua mãe; três ferroviários testemunharam que os bilhetes tinham sido usados; o gerente de contas do Waldorf-Astoria confirmou que Chaplin tinha se registrado lá na época em discussão — todo mundo concordava que Chaplin tinha estado lá; o ascensorista noturno e o criado de Chaplin, Edward Chaney, foram chamados. Giesler, pela defesa, interrogou Barry sobre suas visitas a Tulsa. J. Paul Getty foi chamado para testemunhar pela defesa que ele conhecia Barry e que ela tinha estado em sua companhia em 1941 e em novembro de 1942, em Tulsa.

A última testemunha, em 30 de março, foi o próprio Chaplin, que negou qualquer intenção imoral ao providenciar passagens de trem para Joan Barry e sua mãe, e negou ter tido qualquer intimidade com ela em qualquer período depois de maio de 1942. Giesler se lembrava de Chaplin

> como a melhor testemunha que já vi no tribunal. Ele era eficaz mesmo quando não estava sendo interrogado, mas estava, simplesmente, ali sentado, solitário e desconsolado, na ponta oposta da mesa dos advogados. Ele era tão pequeno que só a ponta dos

seus sapatos tocava o chão.[20]

Examinando as duas primeiras acusações, o júri de sete mulheres e cinco homens ficou fora por quase três horas, e precisou de quatro votações para chegar a um voto unânime de "inocente". Hoover, alarmado pela derrota, percebeu que, a menos que o julgamento fosse suspenso, Chaplin emergeria dali como um mártir. Suas habilidades como chantagista lhe serviram bem: os arquivos do FBI revelaram que o próprio juiz do caso tivera um "encontro noturno" com a sociável Joan Barry e, como prova de estima, ele tinha lhe dado uma cópia de seu livro *Banks Under Roosevelt*, autografado e com uma dedicatória apaixonada. Obviamente, não tendo se empolgado pelo livro, Joan o tinha deixado em uma hospedaria. Uma rede do FBI foi montada, o livro foi recuperado e o juiz, amavelmente, deteve o julgamento antes que as acusações restantes fossem consideradas.

Depois do julgamento, o juiz O'Connor e o promotor público, Charles Carr, parabenizaram galantemente Chaplin, que apertou a mão de cada membro do júri, agradecendo-lhes. Ele estava muito emocionado para falar, quando um dos jurados, Edythe Lewis, lhe disse: "Está tudo bem, Charlie. Este ainda é um país livre". Em Summit Drive, Oona desmaiou quando ouviu as notícias pelo rádio. Privadamente, o FBI trocou cartas de comiseração e cumprimentos com os advogados, esperando ter sucesso em tentativas futuras de expor Chaplin, e considerando processar algumas das testemunhas por perjúrio.

O resultado foi um imenso alívio. Mas Chaplin tinha sofrido muito naqueles dias, sentado no tribunal, ouvindo os advogados perscrutarem a evidência repugnante da vida amorosa de Barry. Durante as audiências preliminares, ele tinha ficado furioso com a indignidade de ter suas impressões digitais colhidas enquanto permitiram que a imprensa o fotografasse — de modo completamente irregular. Desnecessário dizer que o incidente foi arquivado para uso posterior — em *Um rei em Nova York*.

Entre a acusação formal e o julgamento, o bebê de Joan Barry tinha sido submetido a exames de sangue conduzidos por três médicos, um representando Barry, um representando Chaplin e um observador neutro, Dr. Newton Evans. Os resultados foram liberados para ambas as partes em 15 de fevereiro de 1944, e mostraram conclusivamente que Chaplin não podia ser o pai da criança. A pesquisa demonstrou que pais de sangue tipo O (Chaplin) e sangue tipo A (Joan Barry) não podiam produzir um filho com tipo sanguíneo B, como se comprovou que o bebê tinha. Com o resultado dos testes, o advogado de Chaplin, Lloyd Wright, otimista, entrou com o pedido de arquivamento do processo de paternidade. A moção foi indeferida pelo juiz da Corte Suprema, Stanley Mosk, que, enigmaticamente, declarou que "a justiça será melhor servida por um julgamento justo e completo das questões". Referindo-se à aprovação do juiz

anterior ao exame de sangue, quando o processo original da Srta. Barry tinha sido iniciado, o juiz Mosk disse que não lhe parecia que o tribunal tivera então a intenção de "só aprovar o exame de sangue para as partes e para a criança sem expressar determinação definitiva do caso em questão".

A Srta. Barry, logicamente, tinha sido parte do acordo para arquivar o processo caso os testes fossem negativos. Isso foi habilmente contornado ao dar a guarda de Carol Ann para sua avó, e transferindo-a para o tribunal. Agora, portanto, era a Corte de Los Angeles que estava processando Chaplin em nome de Carol Ann, e o novo julgamento foi marcado para dezembro de 1944. Bastante convencido de que os exames de sangue deveriam absolvê-lo totalmente, ainda assim os meses de espera foram um período de ansiedade para Chaplin.

A vida com Oona, que agora estava grávida do primeiro filho, providenciou uma distração alegre. Em maio, eles passaram férias de dez dias em Palm Springs, e a maior parte do mês de junho na costa leste. Em 1º de agosto nasceu o primeiro filho deles, Geraldine. Logo depois, eles puseram anúncios procurando uma babá e entre as candidatas estava Edith McKenzie, uma escocesa que trabalhava há muitos anos nos Estados Unidos. Quando Oona perguntou-lhe quantos anos ela tinha, a Srta. McKenzie respondeu, evasivamente: "Por que você não espera e vê por si mesma?" (ela tinha apenas passado dos quarenta anos). Oona a viu e imediatamente gostou daquela mulher magra, franca e capaz. Renomeada "Kay-Kay" alguns meses depois por Geraldine, ela se tornaria um membro indispensável da equipe doméstica durante quarenta anos, e amiga e confidente de todas as crianças Chaplins.

Kay-Kay gostava de lembrar como Chaplin observava e segurava sua primeira filha com a admiração de um pai de primeira viagem, quando, na verdade, ele já era pai de dois moços que serviam no exército. Menos de três semanas depois de Geraldine nascer, aconteceu um lembrete do primeiro infeliz casamento: Mildred Harris morreu aos 43 anos de idade, no Hospital Cedar of Lebanon. Chaplin enviou ao funeral um ramalhete de orquídeas, rosas e gladíolos.

Lion Feuchtwanger, que estava entre os amigos atuais de Chaplin, profetizou no julgamento da violação do *Mann Act*: "Você será o único artista do teatro que entrará para a história americana por ter suscitado antagonismo político na nação inteira".[21] Com relação a isso, Chaplin foi, naquele momento, tranquilizado quando o próprio General Eisenhower solicitou cópias dubladas em francês de *O grande ditador* para serem lançadas na França recém-libertada, sob os auspícios do Office of War Information. Chaplin, alegremente, deu seu consentimento, e as cópias solicitadas e dublagens foram embarcadas em 21 de novembro.

O julgamento do caso de paternidade de Carol Ann Barry começou em 13 de dezembro de 1944, diante do juiz Henry Willis. Chaplin estava tão confiante com a prova científica, que dessa vez não empregou o habilidoso Giesler (no

julgamento anterior, alguns amigos o aconselharam que contratar um peso pesado como ele poderia implicar culpa), mas um advogado capaz e comum, Charles A. (Pat) Milikan. Nem Chaplin nem Milikan contavam em confrontar Joseph Scott como advogado da promotoria. Scott era um velho advogado, de feições sulcadas, da velha escola histriônica do vale-tudo. Sua ardorosa crença em Deus, no país e no Partido Republicano acrescia a força do sentimento pessoal à sua perseguição ao réu. Scott pôs Joan Barry diante de um júri de sete mulheres e cinco homens, para descrever os acontecimentos da noite em que ela invadiu a casa de Charlie brandindo uma pistola. Ela contou que, naquela ocasião, dissera a Chaplin: "Eu quase perdi a cabeça. Eu esperei e esperei. Ele não me chamou. Eu não sabia o que fazer". Ela insistiu que a criança tinha sido concebida naquela oportunidade, e que ela não tivera relações sexuais com outros homens desde que conhecera Chaplin. Antes de partir naquela manhã de 24 de dezembro de 1942, ela disse que Chaplin tinha lhe prometido um pagamento de 25 dólares por semana. Foi então que ela entregou-lhe a arma. Scott questionou Chaplin, que insistiu não ter havido intimidade entre ele e a garota desde o começo de 1942 e que, quando Barry lhe disse que estava grávida e ele era o responsável, tinha respondido que era "impossível". O golpe final de Scott foi fazer o júri observar Chaplin e Carol Ann, nos braços da mãe, por três quartos de um minuto, a uma distância de dois metros e meio de Chaplin, instando-os a reconhecer as semelhanças faciais. A criança tinha quatorze meses.

A defesa de Milikan foi, a princípio, muito mais forte, baseando-se simplesmente em duas testemunhas principais. O Dr. Newton Evans, o médico independente que conduzira os testes de sangue demonstrou os métodos laboratoriais dos exames que foram usados para chegar à conclusão definitiva de que Chaplin não podia ser o pai de Carol Ann. Um advogado de Tulsa, O. C. Lassiter, descreveu uma conversa que teve com Barry, em 28 de janeiro de 1943, quando ele era Assistant County Counsel e estava rejeitando uma acusação não especificada contra ela. Ela lhe disse, então, que estava "superentusiasmada" por um homem do petróleo — presumivelmente, Getty —, a quem acompanhara da Flórida até a Califórnia em novembro de 1942; que tinha ido a Tulsa para ficar com ele e que tinha passado duas noites com ele no Mayo Hotel, em Tulsa, quando ele tinha sugerido que podiam se casar quando conseguisse se livrar da esposa. No tribunal, Barry negou que tal conversação tivesse acontecido.

A lógica podia não estar do lado de Scott, mas ele preferiu apelar para a emoção. Durante todo o julgamento, ele persistentemente proferiu injúrias a Chaplin com palavras que chocaram até mesmo repórteres experientes, e que tiveram seu efeito em feri-lo e deixá-lo agitado. Alguns exemplos de suas injúrias violentas são: "velho abutre de cabelos grisalhos", "um *Svengali*[46] baixinho e manipulador", "cão lascivo". Ele disse que Chaplin mentia "como um

vil londrino casca-grossa", e disse ainda: "o réptil a procurava como se fosse carniça". Finalmente, "ele a levou para casa e leu para ela um roteiro sobre o *Bluebeard*" [Barba Azul] – uma referência que devia se relacionar a um dos últimos encontros de Chaplin e Barry. Scott evidentemente impressionou parte dos jurados e, mais importante, tirou Chaplin do sério. Em certo ponto, Chaplin, ferido agudamente, gritou para o juiz: "Meritíssimo, eu não cometi nenhum crime! Eu sou só humano! Mas esse homem está tentando me fazer parecer um monstro!". Scott continuou manipulando Chaplin até o ponto em que a plateia o viu como um homem furioso e acuado. Em seu discurso final, ele exortou os jurados:

> Durante todos esses anos, não houve nada que detivesse Chaplin em sua conduta lasciva — exceto vocês. Esposas e mães de todo o país estão observando para vê-los fazer com que ele pare. Vocês dormirão bem à noite quando derem um nome a esse bebê — a noite em que mostrarem que a lei também vale para os mendigos de *Skid Row*[47].

Se as ofensas de Scott fossem levadas a sério, seria um nome que a criança dificilmente lhes agradeceria por ter recebido. Chaplin e todos que o conheciam ficaram estupefatos com as injúrias. Mesmo levando em conta a publicidade dos seus infelizes divórcios, Chaplin tinha levado uma vida excepcionalmente discreta pelos padrões de Hollywood, e o período que passou com Paulette tinha demonstrado seu ardente desejo pela vida doméstica. O próprio caso com Joan Barry tinha começado com uma genuína afeição mútua. O viscoso rótulo de "libertino" dificilmente era merecido.

O júri pode ter ficado bem impressionado pela oratória de Scott, e ficaram menos convencidos com as evidências de Joan Barry. Depois de quatro horas e quarenta minutos de deliberação, os jurados não conseguiram chegar a um veredito: a votação foi de sete a cinco a favor da absolvição. O juiz Clarence L. Kincaid ofereceu um acordo. Scott estava preparado para aceitar a oferta pela promotoria, mas Chaplin (que tinha perdido os dias finais do julgamento por causa de um machucado no pé que o hospitalizou) queria a absolvição completa, e recusou a oferta.

O novo julgamento estendeu-se de 4 a 17 de abril de 1944, e foi ouvido diante do juiz Kincaid. Foi adiado em 14 de abril devido à morte do presidente Roosevelt. Dessa vez, o júri era composto por onze mulheres e um homem. Joseph Scott começou sua investida emocional sobre o júri. Nas palavras de um escritor do *Southern California Law Review*, os jurados "deixaram as considerações emocionais lançarem pela janela a lógica, e falharam sombriamente em sua tarefa de considerar as evidências". Eles chegaram a um

veredito de "culpado" por onze votos a um. O solitário voto favorável foi de uma dona de casa chamada Mary James, que declarou no seu voto: "Não estou de modo algum defendendo o Sr. Chaplin... Eu só acho que ele não é o pai da criança".

A prova dos exames de sangue foi completamente desconsiderada. Naquela época, somente dez estados, que não incluíam a Califórnia, permitiam que fossem usados exames de sangue nos casos de investigação de paternidade. A notoriedade legal do caso Chaplin, subsequentemente, fez que se encorajasse um reconhecimento mais amplo do exame. Em 1953, a própria Califórnia introduziu uma lei para evitar a investigação de paternidade em casos nos quais os exames de sangue provassem conclusivamente que o réu não podia ser pai da criança.

Como resultado, o juiz Kincaid determinou um veredito em que Chaplin foi obrigado a fazer pagamentos de 75 dólares por semana a Carol Ann (que agora tinha o direito legal de adotar o nome de Chaplin), que subiriam para 100 dólares conforme as necessidades dela aumentassem, até que alcançasse a idade de 21 anos. A despeito da família Berry/Barry finalmente ter desaparecido da vida de Chaplin, o dano já estava feito; o embaraço e as feridas que ele tinha sofrido como resultado do julgamento seriam permanentes. Um ano depois, Joan Barry se casou e teve mais dois filhos antes de se separar do marido. Em 1953, ela foi encontrada em estado de confusão mental em Torrance, na Califórnia, onde, aparentemente, tinha chegado depois de viajar a pé do México. Ela foi admitida no Patton State Hospital. Em 1991, durante a produção do filme *Chaplin*, de Richard Attenborough, extenuantes esforços foram feitos para tentar localizá-la a fim de conseguir liberação para ela ser representada no filme. Os filhos do seu casamento foram localizados e contatados, mas disseram que não tinham ideia do que tinha acontecido à mãe, embora supusessem que ela estivesse morta.

Wright e Milikan entraram com um pedido por um novo julgamento, que foi negado em 6 de junho de 1945, depois de ser considerado por quatro semanas. Embora outro julgamento pudesse satisfazer seu senso de justiça, Chaplin ficou enojado e exausto com o caso, e percebeu que, àquela altura, nada poderia reparar o dano à sua reputação, que tanto significara para ele durante toda sua vida profissional. O consolo agora era sua nova família e, como sempre, o trabalho. Ele teve uma satisfação em mostrar a Oona seus filmes antigos, muitos dos quais ela nunca tinha tido a chance de ver. Além de todas as outras qualidades, Oona era a melhor plateia que ele já tivera. Geralmente, quando via os filmes dele, gargalhava com os trejeitos de Carlitos tão livremente quanto qualquer criança, e Chaplin se juntava à companheira, embora ele, normalmente, se visse na tela com um desapego crítico e objetivo.

Apesar das irritações e interrupções do caso Barry, o trabalho continuou no roteiro de *Monsieur Verdoux*, e os preparativos para a produção começaram em 1945. Praticamente nenhum dos roteiros esboçados inicialmente para o filme

sobreviveu, então, não é possível traçar sua evolução como pudemos fazer em outros filmes. Só três páginas manuscritas com a letra de Chaplin, intituladas "Anotações para Verdoux", de algum modo, escaparam do destino do resto dos documentos. O uso do nome indica que as anotações pertencem a um período de escrita posterior. O nome "Verdoux" não parece ter sido adotado até a parte final de 1945: o personagem principal era originalmente chamado "Varnay", um nome que ainda aparece em deslizes de secretárias no roteiro finalizado. Não é certo se as notas aforísticas eram sugestões para diálogo ou se representavam reflexões sobre o conteúdo filosófico do filme. De qualquer maneira, não parece artificial vê-las com o tom da ironia e desilusão da reação de Chaplin aos meses que recentemente tinha passado "no pelourinho":

> Quando o mundo se volta contra um homem, ele se torna santo.
> Quando não há fatos, os sentimentos prevalecem.
> As virtudes são menos conquistadas que os vícios.
> É mais importante compreender o crime que condená-lo.
> Há bem em tudo — até mesmo no mal.
> A eloquência mais profunda é o silêncio, uma compreensão profunda sem palavras.
> O mal tem um deus que o serve.
> Em última análise não há razão para nada.
> A violência é o último refúgio da paciência.
> A alma é o possível, e o mundo é o real. Esse conceito é o mais profundo sentimento do homem.
> A alma é o porvir.
> O mundo é o que já veio.
> A vida é o estado de vir a ser.
> A alma é o que ainda não foi conseguido.
> O mundo é o que já foi conseguido,
> E a vida é o processo de conseguir.
> O conceito mais completo de significado é a beleza.
> Viver se tornou um hábito do qual às vezes eu gostaria de me livrar.
> Uma reputação é a preocupação de cozinheiros e mordomos.

As versões remanescentes do roteiro são quase exatamente a forma do filme finalizado, com exceção de uma cena de abertura que nunca foi filmada, e de algumas retificações no diálogo exigidas pelo censor do Breen Office. A única semelhança com a história original de Landru é a profissão de Verdoux, que é a de assassinar viúvas ricas e investir a fortuna delas. A fachada para isso é uma loja de móveis aparentemente desativada. Quando não está ocupado com seus exigentes negócios, Verdoux volta para seu chalé no campo, para sua amada

criança e esposa inválida. Ele conhece uma linda jovem que está em uma maré de azar trabalhando como prostituta. Ele a leva para casa, pretendendo usá-la como cobaia para um novo veneno. Mas, em vez disso, ele fica inspirado a convencê-la que vale a pena viver, afinal de contas. Quando ele a reencontra, anos depois, os seus papéis na vida foram mudados: ela agora é amante de um fabricante de armas, cujo negócio floresce às vésperas de uma nova guerra mundial. Os cuidadosos investimentos de Verdoux foram liquidados desde a queda da Bolsa de Valores. Nesse ponto, o passado de Verdoux o alcança, ele é preso e vai a julgamento. Durante seu julgamento e execução, ele demonstra mais uma suave surpresa do que remorso; pois, como ele mesmo explica, seu modo de vida só levou a extremos as filosofias sobre as quais a sociedade capitalista contemporânea foi construída:

> Juiz (para Verdoux): — Você tem algo a dizer antes de a sentença ser lida?
> Verdoux (risos): — Sim, Monsieur... Eu tenho... Por mais omisso que o promotor tenha sido em me parabenizar, de qualquer modo, ele pelo menos admitiu que eu tenho cérebro. (*Virando-se para o promotor*) Obrigado. Monsieur... Eu tenho... E por trinta anos o usei honestamente, mas depois disso ninguém mais o queria. Então, fui forçado a iniciar um negócio próprio. Mas posso assegurar que minha vida não foi fácil. Trabalhei muito duro para conseguir o que tenho, e, pelo pouco que recebi de volta, eu dei demais... Quanto a ser um assassino em série, o mundo não encoraja isso? Construir armas de destruição em massa não tem como único objetivo matar em massa? O mundo não fez em pedaços mulheres crédulas e crianças, e o fez muito cientificamente? Em comparação a isso, eu sou só um amador como assassino em série... Ficar chocado pela natureza do meu crime não é nada senão fingimento... Uma vergonha! Vocês chafurdam no assassinato... Vocês o legalizam... O adornam com fitas douradas! Vocês o celebram e o ostentam! Matar é um empreendimento no qual o seu Sistema prospera... Sobre o qual a sua indústria floresce. No entanto, eu não quero perder o controle, porque em breve devo perder a minha cabeça... Não obstante, ao deixar essa fagulha de existência terrena, tenho isso a dizer... Devo vê-los todos muito em breve.

(Esse trecho é do roteiro original: o Breen Office exigiu alguns cortes para tornar o discurso mais aceitável para o humor da América pós-guerra.)

Mais tarde, aguardando a execução, Verdoux diz a um repórter que argumenta

que outras pessoas não conduzem seus negócios do jeito que ele faz:

> Oh! Eles não conduzem? Esta é a história de muitos grandes negócios. Um assassinato faz um vilão... Milhões fazem um herói. Os números santificam, meu bom amigo.

Em uma entrevista pouco antes do lançamento do filme, Chaplin declarou:

> Acredito que o filme tem valor moral. Von Clausewitz disse que a guerra é a extensão lógica da diplomacia; o Sr. Verdoux acredita que o assassinato é a extensão lógica dos negócios. Ele deveria expressar o sentimento dos tempos que vivemos — pessoas como ele nascem da catástrofe. Ele tipifica a doença psicológica e a depressão. Ele é frustrado, amargo e, no fim, pessimista. Mas nunca é mórbido, e o filme não é de modo algum mórbido[...] Sob as condições apropriadas, o assassinato pode ser cômico.[22]

Sob as condições apropriadas, as relações com o Breen Office também podiam ser cômicas, embora irritantes. Chaplin devotou uma dúzia de páginas de sua autobiografia para a lida com a agência por conta de *Monsieur Verdoux*, e a correspondência e uma cópia anotada do roteiro sobreviveram no arquivo de Chaplin. Desaprovando inicialmente a totalidade do roteiro, eles disseram que estavam ignorando "aqueles elementos que pareceriam ser antissociais em seu conceito e importância[...] A história em que Verdoux acusa o 'sistema' e impugna a estrutura social contemporânea".

(É interessante observar o que eles deixaram de notar: que o filme, supostamente, se passava na França, no período entre guerras). Eles achavam que toda a natureza do *modus vivendi* de Verdoux tinha "um sabor desagradável de sexo ilícito, que em nosso julgamento não é bom". Passagens específicas às quais eles levantaram objeções incluíam uma cena que sugeria que Verdoux tinha realmente dormido com uma das "esposas" assassinadas; todo o diálogo evidencia que a garota que foi pega na rua era uma prostituta, e sugestões posteriores de que ela tinha prosperado e era amante de um fabricante de munições. Eles queriam ter certeza de que não havia "exibição ou sugestão de latrinas no banheiro"; colocaram objeções ao *duplo sentido* da expressão "esfregar o traseiro" e exigiram a retirada da palavra "voluptuoso" e da expressão "lua indecente", que Chaplin tinha em grande estima desde que a tinha saboreado, um quarto de século antes, na companhia de H. G. Wells.

Em 11 de março de 1946, Chaplin aceitou o convite de Joseph Breen para ir ao seu escritório discutir o roteiro. O próprio Breen foi amistoso e até construtivo. No entanto, Chaplin percebeu a partir da atitude de um de seus assistentes, "um

jovem alto e sombrio" que o saudou com as palavras: "O que você tem contra a Igreja Católica?", que uma boa dose de sua ansiedade se concentrava na conversa de Verdoux com o padre, no final do filme:

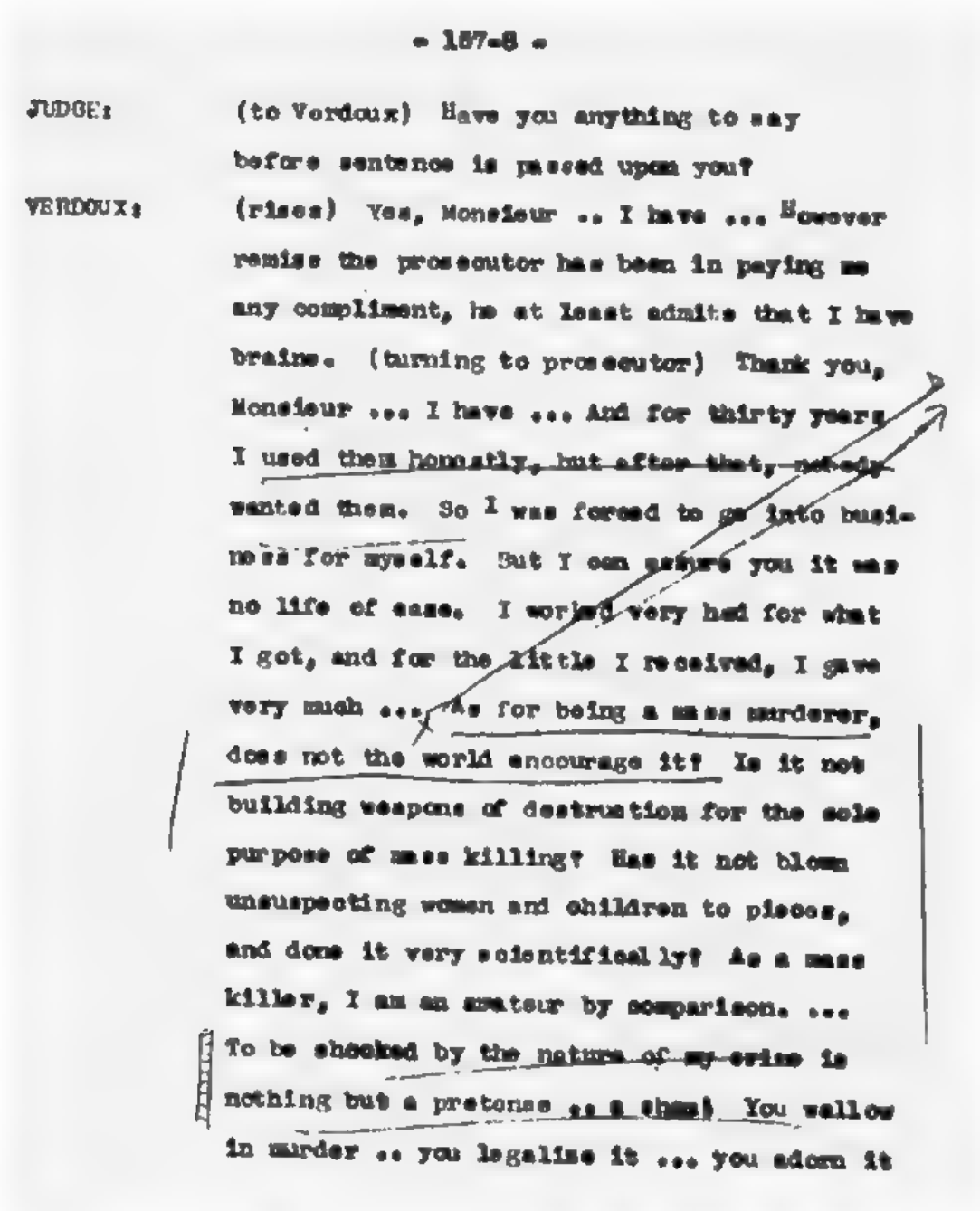
> Verdoux: — O que eu posso fazer por você, meu bom homem?
> Padre (benevolente): — Nada, meu filho. Eu quero ajudá-lo... Se eu puder. Vim para pedir que você faça as pazes com Deus.
> Verdoux (delicadamente): — Meu caro padre... Eu estou em paz com Deus... Meu conflito, neste momento, é com o Homem.
> Padre: — Você não sente remorso pelos seus pecados?
> Verdoux: — Quem sabe o que é o pecado... Nascido como ele é, você sabe, do céu... De um anjo caído do Senhor? Quem sabe a que destino supremo ele serve? (polidamente) Afinal, o que você faria sem o pecado?
> (*Passos são ouvidos no corredor*).
> Padre: — Eles estão vindo... Deixe-me rezar por você.
> Verdoux: — Como queira. Mas eu não acho que esses cavalheiros queiram ficar esperando. (*Entram o carrasco e os guardas da prisão*)
> Padre: — Que o Senhor tenha piedade de sua alma.
> Verdoux: — Por que não? Afinal... Tudo pertence a ele.

O roteiro começa com a descrição de uma cena abandonada: uma montagem de tomadas mostrando a explosão comercial americana; atarefados corretores na Bolsa de Valores; um executivo em seu escritório; tudo pronto para o golfe; um milionário em um luxuoso iate. Alguém explica em *voice-over*[48]: "nos dias gloriosos de 1928, todos ganharam dinheiro, exceto aqueles que trabalharam por ele". Monsieur Verdoux é visto trabalhando diligentemente como caixa em um grande banco parisiense.

Segue-se uma sequência paralela, com a Bolsa de Valores em pânico, o executivo atirando em si mesmo, o milionário arruinado caindo morto na lateral do iate, e um corretor engolindo uma cápsula de cianureto e morrendo com uma expressão de desgosto. No banco, Verdoux recebe a notícia da demissão junto com o envelope de pagamento, e a câmera se aproxima para um *close-up* de sua face trágica e sem esperança. Enquanto as cenas da Depressão se dissolvem, a voz continua a falar:

> Nos dias difíceis que se seguiram, muitas mudanças aconteceram nas vidas das pessoas... Milionários ficaram pobres e comodoros viraram estivadores. Mas Monsieur Verdoux, ex-caixa de banco em Paris, tornou-se outra coisa, um homem com muitas alcunhas,

que, apesar da depressão, saiu-se bem.



- 157-8 -

JUDGE: (to Verdoux) Have you anything to say before sentence is passed upon you?

VERDOUX: (rises) Yes, Monsieur .. I have ... However remiss the prosecutor has been in paying me any compliment, he at least admits that I have brains. (turning to prosecutor) Thank you, Monsieur ... I have ... And for thirty years I used them honestly, but after that, nobody wanted them. So I was forced to go into business for myself. But I can assure you it was no life of ease. I worked very hard for what I got, and for the little I received, I gave very much ... As for being a mass murderer, does not the world encourage it? Is it not building weapons of destruction for the sole purpose of mass killing? Has it not blown unsuspecting women and children to pieces, and done it very scientifically? As a mass killer, I am an amateur by comparison. ... To be shocked by the nature of my crime is nothing but a pretense .. a sham! You wallow in murder .. you legalize it ... you adorn it

1946 – Roteiro da fala de Verdoux no banco dos réus, assinalado pelo *Breen Office*.

A seguir, Verdoux é visto atarefado e próspero, um elegante *boulevardier*[49] que está indo trabalhar sua próxima vítima.

Conforme o trabalho prosseguia, Chaplin percebeu que precisava colocar mais tarde no filme a queda da Bolsa e a Depressão, para explicar a ruína de Verdoux. Portanto, uma cena muito mais simples da Bolsa de Valores foi introduzida em um ponto posterior do roteiro, e um início elaborado foi abandonado. Em seu

lugar, Chaplin criou uma abertura mais rápida e limpa. Sobre uma cena de uma sepultura com a inscrição "Henri Verdoux, 1880-1937", a voz dele é ouvida dizendo: "Boa tarde. Eu era caixa de banco até a depressão de 1930", e depois continua explicando laconicamente a natureza dos seus negócios.

Poucos dos antigos colaboradores de Chaplin continuaram. Havia o sempre fiel Totheroh e o seu meio-irmão Wheeler Dryden, que tinha sido promovido a diretor associado. O outro diretor associado era Robert Florey, um amigo e admirador dedicado por trinta anos. Desde que escrevera o primeiro livro sobre Chaplin, em 1927, Florey tinha se tornado um diretor de alguma importância por seus próprios méritos, e estava apreciando um de seus grandes sucessos, *Os dedos da morte*. Mesmo assim, ele ficou orgulhoso de aceitar um papel subordinado em um filme dirigido por seu ídolo de sempre, e para Chaplin, ele era um recurso valioso pelos conselhos técnicos que podia fornecer a respeito dos cenários franceses. Henry Bergman, um tipo de mascote desde 1915, agora estava muito doente para trabalhar e morreu logo depois que as filmagens começaram. Sydney estava vivendo na Califórnia de novo, e Chaplin queria que ele fizesse o papel do detetive que prende Verdoux, mas inadvertidamente aceita sua hospitalidade na forma de um copo de vinho envenenado. Gypsy, esposa de Sydney, foi desfavorável, pois ela não queria ver Sydney ficar doente de preocupação com as extravagâncias de Charlie, o que, segundo ela, aconteceu durante *O grande ditador*.

Talvez um senso de nostalgia tenha feito Chaplin decidir que o papel da matrona Madame Grosnay poderia se adequar a Edna Purviance. Edna, que agora tinha cinquenta anos e estava aposentada, ficou tão assustada quanto lisonjeada com a perspectiva. Em 18 de março de 1946, ela chegou aos estúdios Chaplin pela primeira vez em mais de vinte anos, período no qual nem Totheroh nem Chaplin a tinham visto. O encontro foi emotivo para os três, embora Chaplin tenha simulado um jovial desinteresse, como se eles tivessem estado juntos no dia anterior. Edna tinha engordado e não havia restado muito de sua antiga beleza, mas ela ainda tinha o mesmo charme e humor. Ela leu o papel — não de todo mal, Chaplin concedeu — e passou o mês seguinte no estúdio, fazendo testes e ensaiando. Gradualmente, ficou evidente que não iria funcionar: a sofisticação de uma *grande dame* do continente não estava presente nela. Quando Edna voltou para casa, tanto ela quanto Chaplin ficaram aliviados. A presença dela era um lembrete muito melancólico dos velhos tempos, quando tudo ainda estava no futuro. Eles nunca mais se encontrariam, embora, nas últimas páginas de sua autobiografia, Chaplin tenha citado com carinho duas cartas que ela lhe escrevera da Suíça nos seus últimos anos de vida — sabendo muito bem que nunca receberia nenhuma resposta, pois Chaplin não escrevia muitas cartas. Edna morreu de câncer em 1958, aos 62 anos de idade.

O papel de Madame Grosnay foi eventualmente para uma atriz inglesa, Isobel

Elsom, que estava cantando no coro de *The Quaker Girl,* no Adelphi, na época que Chaplin estava excursionando com Karno. Depois, ela tinha feito uma carreira teatral importante e se mudado para os Estados Unidos no final dos anos 1930. O elenco pedia mais atrizes de tipos, e entre elas estava a formidável Almira Sessions e a australiana Marjorie Bennett, que apareceria novamente em um filme de Chaplin, *Luzes da ribalta.*

Muito provavelmente foi por sugestão de Robert Florey, que a tinha dirigido nove anos antes em *Mountain Music*, que Chaplin escalou a comediante Martha Raye no papel da terrível Annabella, a mais indestrutível das vítimas de Verdoux. A decisão foi tomada depois de uma projeção no estúdio do último filme de Raye, *Quatro moças num Jipe*. Em seus primeiros dias no *set*, a efervescente Martha Raye demonstrou reverência a Chaplin, que durante sua infância tinha sido seu herói do show*biz*. Reconhecendo que isso estava inibindo seu trabalho, ela se armou de coragem e começou a se dirigir a ele de modo familiar, como "Chuck". Ele não se ofendeu e, por sua vez, a chamava de "Maggie" (seu nome verdadeiro era Margaret Reed). Depois, ela ficou ainda mais audaciosa, e assustou a equipe gritando "almoço", se sentia que o trabalho da manhã estava muito avançado. Em vez da fúria prevista, Chaplin também aceitou isso sem se ofender, talvez por que reconhecesse justamente a parceria habilidosa dela.

Sua escalação da jovem prostituta foi menos bem-sucedida. Marilyn Nash era bonita, encantadora e inteligente, mas, evidentemente, não tinha experiência nem um dom natural de atuação. As dúvidas do próprio Chaplin sobre ela são indicadas pelo número de vezes que ele exibiu o elaborado teste que tinha feito com ela, e pelo tempo que passaram ensaiando, pacientemente. Os problemas com a Srta. Nash são responsáveis por vários dias de atraso na programação. No segundo dia de filmagem da cena em que Verdoux leva a garota para sua loja de móveis, a Srta. Nash deixou abruptamente o estúdio. O registro diário do estúdio relatou que ela estava doente e sem condições de trabalhar, mas parece que ela tinha fugido com um famoso roteirista, Philip Yordan. Naquela noite, Chaplin testou duas moças para o papel, Barbara Woodell e Randy Stuart. Ele se decidiu por Randy Stuart. Marilyn Nash voltou para trabalhar no dia seguinte, um sábado, mas, durante os quatro dias subsequentes, Chaplin tomou a incomum providência de trabalhar com ambas as moças para o papel. Sem dúvida, ele suspeitou que a fuga tinha sido causada por uma gravidez, mas ele estava enganado. Marilyn Nash terminou o filme e a Srta. Stuart foi demitida.

A maneira de filmar *Monsieur Verdoux* foi diferente de qualquer outro filme anterior de Chaplin. Apesar do incidente, o trabalho prosseguiu rápida e eficientemente, sem nenhuma das pausas para reconsideração e reflexão que tinham sido tão essenciais ao método de Chaplin. A razão para essa mudança não foi nenhuma alteração no temperamento de Chaplin, nem o fato de ele ter começado a filmar com um roteiro totalmente esboçado. A mudança refletia

mais a alteração da Hollywood do pós-guerra. Os anos 1945 e 1946 testemunharam problemas com os sindicatos da indústria, e uma prolongada greve forçou o aumento de 25% nos salários do estúdio. Ademais, os sindicatos estavam impondo exigências mínimas de equipe, e mais ainda do que na época de *O grande ditador*, Chaplin se viu contratando técnicos que não precisava e cuja função ele nem mesmo compreendia. Durante alguns anos, os elevados custos de administração do estúdio tinham tornado necessário alugar o estúdio nos intervalos entre as produções. O custo dos dias ociosos, antigamente uma parte integrante da rotina do estúdio, agora tinham se tornado proibitivos.

Houve mais lembretes dolorosos da passagem do tempo. Alf Reeves estava adoentado desde o Natal, e morreu na primeira semana de abril de 1946 (quando começou oficialmente a produção). Alf tinha sido parceiro de Chaplin desde 1910, primeiro como seu chefe nas empresas de Karno, depois como um funcionário sagaz, leal e incorruptível, que tinha conduzido discretamente as questões do estúdio e observado com uma preocupação paciente e paternal a vida privada de Chaplin. No final de março, quando ficou claro que Reeves, agora beirando os setenta anos, nunca mais voltaria a trabalhar, Chaplin entrevistou um candidato a substituto, John McFadden, que foi indicado como gerente-geral em 8 de abril.

McFadden tinha sido recomendado pelo advogado de Chaplin, Loyd Wright, e veio com uma eficiência de novato recém-chegado. Desde o início, ele suscitou a hostilidade da equipe, mas especialmente de Rollie Totheroh, que ficou compreensivelmente bravo quando ele começou a destruir os filmes antigos que Totheroh tinha guardado por quase trinta anos (por mais que tivesse se queixado disso).

> Ele disse ao editor que se livrasse de um monte de coisas, para queimar tudo. "Estou fazendo um novo Chaplin. O velho Chaplin foi esquecido, entende?". Ele tirou *Em busca do ouro* de circulação após o segundo lançamento, que ainda estava arrecadando com a versão falada. "Não mostre mais essas coisas ao público. Este é o antigo Chaplin. Esqueçam...". Porém, Charlie podia ser enganado por muitos caras como ele, você sabe.[23]

As relações no estúdio ficaram tão ruins que Chaplin teve de reunir a equipe e pedir a cooperação deles. Conforme Totheroh observava Chaplin confiar as questões de propriedade ao novo empregado, e via McFadden usar as instalações do estúdio de maneira que ele — ciumento — não aprovava, Totheroh, finalmente, reuniu coragem para chamar Chaplin de lado:

> Eu disse: "Você sabe o que está acontecendo aqui? Ele

> simplesmente está lhe roubando a torto e a direito. E o que ele pretende fazer depois... Você vai lhe dar permissão". É uma surpresa que Charlie não lhe tenha dado suas ações para tomar conta. E Charlie disse: "Verdade?". Bem, apenas fique de olho nele. Eu me livraria dele, mas fomos muito longe, e não posso mudar as coisas agora. Ele tem informações sobre despesas que eu já tive. Apenas aguarde.[24]

Uma semana depois da última filmagem de *Monsieur Verdoux,* com a edição apenas começando, McFadden deixou o estúdio.

Não havia substância nas acusações de Totheroh, porém, elas refletiam o desgosto geral por McFadden. Apesar disso, ele introduziu algo que nunca tinha sido visto no estúdio de Chaplin — uma programação de filmagem. O trabalho era programado com sessenta dias de antecedência e graças aos esforços de todos — incluindo McFadden, pela praticidade de sua programação — o filme só atrasou dezessete dias. Outra inovação foi uma série de plantas meticulosas para cada sequência produzida pelo diretor de arte, John Beckamn, mostrando as exatas posições e movimentações de câmera (veja as fotos 116 e 117).

A filmagem terminou na primeira semana de setembro de 1946, e, durante o resto do ano, Chaplin editou e trabalhou na trilha musical com Rudi Schrager. A música — a mais notável delas é o pequeno tema *bon vivant* para Verdoux — estava pronta para ser gravada em meados de janeiro de 1947. Chaplin trabalhou por seis semanas com os RCA Studios antes de ficar satisfeito com a gravação e a dublagem. Ele tinha se tornado tão perfeccionista com o som quanto era com suas próprias atuações, e talvez ainda mais do que julgando as imagens: os críticos foram rápidos em apontar alguns panos de boca óbvios e algumas junções ruins em *Verdoux*. No começo de março, as primeiras versões finalizadas do filme estavam prontas e, em 11 de março de 1947, o filme foi mostrado aos examinadores do Breen Office, que o aprovaram sem demoras. Durante o mês de março, Chaplin organizou algumas exibições privadas para amigos e visitantes, incluindo Gabriel Pascal, e ficou grandemente empolgado com o entusiasmo deles. Em 21 de março, ele, Oona e Watson, o mordomo inglês, pegaram um trem para Nova York. Chaplin estava nervoso, mas otimista a respeito da estreia mundial que aconteceria ali.

A estreia ocorreu no Broadway Theatre, em 11 de abril, em Nova York, no mesmo dia em que acontecia a exibição para a imprensa da costa leste, no Academy Theatre, em Hollywood. Uma estreia de Chaplin ainda atraía multidões e excitação; Mary Pickford acompanhou os Chaplins e foi agarrada por um entrevistador do rádio: seus companheiros ficaram imaginando como seria a declaração dela caso não tivesse sido separada do microfone assim que começou a falar: "Dois mil anos atrás, Cristo nasceu, e hoje à noite..."

O show foi uma experiência extenuante. A má publicidade dos casos Barry e a crescente onda de difamação política tinha claramente feito seu trabalho, e desde o começo ficou patente que um elemento da plateia estava lá com a intenção de demonstrar sua hostilidade. Desde o início do filme, houve vaias difusas, que atiçaram os antigos medos de Chaplin de plateias ao vivo. Entretanto, até mesmo os mais favoráveis ficaram perplexos diante do humor negro do filme. Eventualmente, Chaplin não conseguiu mais suportar assistir e esperou no saguão até que o filme terminasse, deixando Oona e Mary dentro do cinema. A festa-jantar para 150 convidados que se seguiu foi outra provação; dessa vez, Oona saiu mais cedo.

Houve outra experiência ainda pior no dia seguinte. A United Artists tinha organizado uma entrevista coletiva para Chaplin no Grand Ballroom do Gotham Hotel, na 5th Avenue. A sala estava apinhada e Chaplin começou os procedimentos com uma alegria sombria: "Prossigam com o massacre... Ponham essa velha cabeça grisalha no fogo". As primeiras perguntas já estavam no ponto: ele tinha deixado de dar crédito apropriado a Orson Welles por sua contribuição a *Monsieur Verdoux*? *O grande ditador* tinha sido exibido na União Soviética: e era verdade que ele fazia parte de um acordo para transferir filmes americanos para a União Soviética? (Chaplin disse que isso, definitivamente, não era verdade). E, então: "No passado, houve várias histórias, acusando-o de ser um tipo de simpatizante comunista. O senhor poderia definir suas posições políticas atuais?".[25] Chaplin respondeu:

> Bem, acho que isso é muito difícil, hoje em dia, definir algo politicamente. Há muitas generalizações, e a vida se tornou tão técnica que se você dá um passo no meio-fio — se você dá um passo no meio-fio com o pé esquerdo, eles o acusam de ser comunista. Mas não tenho qualquer convicção política. Eu nunca pertenci a um partido político em minha vida, e nem mesmo votei! [...] Isso responde à sua pergunta?

Não respondia. O repórter insistiu: ele era simpatizante do comunismo? De novo Chaplin tentou dar uma resposta séria à questão:

> Simpatizante comunista? Isso precisa ser reclassificado. Eu não sei o que você quer dizer com "simpatizante comunista". Eu diria que, durante a guerra, eu simpatizava muito com a Rússia porque acreditava que ela estava sustentando o *front*, e por isso eu a honro e lhe devo agradecimentos. Acho que ela ajudou a contribuir com uma quantidade considerável de luta e de mortes para conquistar a vitória para os Aliados. Nesse sentido, eu sou um simpatizante.

A essa altura, o ataque foi assumido por James W. Fay, o representante do jornal [da Associação de] Veteranos Católicos e da própria organização no Condado de Nova York. (Alguns anos depois, Fay se tornaria presidente da Liga dos Advogados Católicos de Nova York e Chefe Nacional da Veteranos Católicos). O diálogo parece uma caricatura da mentalidade da Guerra Fria:

> Fay: — Na semana passada, você disse que não pagava impostos... Que você era um visitante lucrativo. O senhor não percebe, Sr. Chaplin, que os veteranos, enquanto assumiam todas as obrigações dos cidadãos, ao mesmo tempo também pagavam sua cota de impostos?
> Chaplin: — Eu não disse que não o fizeram.
> Fay: — Eu sei disso, mas o senhor deu a entender, senhor.
> Chaplin: — Não vejo como. Acho que você interpretou mal a minha observação. Eu nunca tive a intenção de dizer isso.
> Fay: — Sr. Chaplin, o senhor também disse que não sente nacionalismo por nenhum país. Isso está correto?
> Chaplin: — Sim, é verdade.
> Fay: — Portanto, o senhor acha que pode pagar seus impostos sem assumir qualquer responsabilidade ou obrigação moral para com o país em particular em que esteja vivendo?
> Chaplin: — Quando você diz; quando você faz o que lhe dizem para fazer; quando você está vivendo em um país; você assume todas as responsabilidades, onde quer que esteja morando.
> Fay: — Eu não acredito que o senhor o faça, Sr. Chaplin.
> Chaplin: — Bem, essa é — essa é uma questão na qual divergimos.
> Fay: — Está certo. Agora, Sr. Chaplin, o *Daily Worker* de 25 de outubro de 1942 relatou que o senhor declarou em um discurso diante do Artists' Front to Win the War, um grupo de fachada comunista: "Eu não sou um cidadão, eu não preciso de documentos de cidadania, e nunca fui patriota por nenhum país, sou patriota pela humanidade como um todo. Eu sou um cidadão do mundo. Se as Quatro Liberdades significam algo depois dessa guerra, não nos incomodaremos se somos cidadãos de um país ou do outro". Sr. Chaplin, os homens que avançaram diante do fogo inimigo e os pobres coitados que foram recrutados, como eu mesmo, e suas famílias e amigos se ressentem dessa declaração. Agora nós queremos saber se o senhor foi citado apropriadamente.
> Chaplin: — Não sei por que vocês se ressentem disso. É uma opinião pessoal. Eu sou — quatro quintos da minha família são americanos. Eu tenho quatro filhos, dois deles foram cabeças de

ponte. Eles estavam no Terceiro Exército de Patton. Eu sou o um quinto que não é cidadão. Não obstante, eu... Eu fiz a minha parte. E o que quer que digam, não tive de modo algum a intenção de depreciar os seus — hum... — veteranos católicos.

Fay: — Não são os veteranos católicos, Sr. Chaplin, são os veteranos de todos os Estados Unidos!

Chaplin: — Bem, quem quer que sejam, se eles criticam o fato de eu não ser cidadão americano e que pago meus impostos, e que 70% da minha renda vem do exterior, então, eu peço desculpas por pagar os 100% sobre os 70.

Fay: — Acho que essa é uma resposta evasiva, Sr. Chaplin, pois os veteranos também pagam seus impostos.

Chaplin: — Sim?

Fay: — Quer a renda deles venha de outro lugar ou não.

Chaplin: — O problema é — o que você está criticando?

Fay: — Estou criticando sua posição particular de não ter sentimentos patrióticos por esse país ou por qualquer outro.

Chaplin: — Acho que você está...

Fay: — O senhor trabalhou aqui, ganhou dinheiro aqui e ficou circulando por aí quando devia estar servindo na Grã-Bretanha. O senhor estava aqui vendendo ações, assim dizia o jornal que eu li, e acho que o senhor, como cidadão americano — ou como residente aqui, tirando o nosso dinheiro, deveria ter feito mais!

Chaplin (*depois de uma pausa*): — Bem, essa é outra questão de opinião, e, como eu disse, acho que é bastante autoritário da sua parte dizer como eu deveria aplicar o meu patriotismo. Eu sou patriota, e sou patriota por essa guerra, e demostrei, e fiz muito pelo esforço de guerra, mas isso nunca foi alardeado. Agora, se você diz que tem objeções por não ser patriota, essa é uma pergunta qualificada. Tenho sido desse jeito desde que sou criança. Não posso evitar. Eu viajei pelo mundo todo, e meu patriotismo não repousa em uma única classe. Ele repousa no mundo todo — a piedade do mundo inteiro e das pessoas comuns, e que inclui aqueles que se opõe a mim —, esse tipo de patriotismo.

Os inquisidores que vieram depois de Fay estavam igualmente determinados a perseguir as opiniões políticas de Chaplin, em vez de falar sobre o filme. As respostas de Chaplin foram diretas e firmes. Ele foi questionado sobre suas atividades no período de guerra:

Falei o que estava em meu coração, o que estava em minha mente

> e o que eu sentia ser certo e valoroso para eu fazer. Apelei tanto pela Grã-Bretanha quanto pelos Estados Unidos — disse que nós devíamos fazer um segundo *front*. Nossos garotos estavam lá e etc., e não era só eu que pensava assim. Parece que o General Marshall e o presidente Franklin Roosevelt e outras pessoas tinham a mesma opinião. E fiz vários discursos nessa linha da unificação e pela unidade da causa aliada — que naquela época estava corrompida. Nós conhecemos as técnicas dos nazistas; eles começam condenando os comunistas, e essa era a técnica deles para trazer o jingoísmo e a guerra que se seguiu — e era muito óbvio perceber que eles estavam tentando causar a desunião neste país. Éramos novos naquela época, e o governo queria a unidade — e fiz vários discursos que serviam melhor a esse propósito, fazendo esse tipo de coisas do que tentando fazer um show de cabaré, pois esse não é o meu tipo de negócio. E achei que podia apontar meus esforços em outra direção. Fiz vários discursos para os operários de fábricas e também várias gravações para distribuição na França e para o consumo no exterior.

Perguntado se ele era amigo do compositor alemão Hanns Eisler, ele respondeu que tinha muito orgulho do fato. Pressionado para dizer se ele sabia que Eisler era comunista, Chaplin respondeu que só sabia que ele era "um excelente artista e um grande músico, e um amigo muito simpático". Quando, finalmente, foi questionado sobre o filme, a pergunta foi se Chaplin compartilhava a convicção de Verdoux de que a civilização contemporânea estava fazendo de nós assassinos em série:

> Sim... Bem, durante toda a minha vida sempre fui avesso e tive repugnância pela violência. Agora, eu acho que essas armas de destruição em massa — não acho que estou sozinho quando digo isso, já é um clichê —, que a bomba atômica é a invenção mais terrível da humanidade, e acho que isso está sendo provado a cada instante. Acho que está criando tanto horror e medo que nos transformará em um bando de neuróticos.

Ele permitiria que seus filhos vissem *Monsieur Verdoux*?

> Por que não? Nem tudo no filme está além deles... Sei que existem vários filmes que eu não permitiria que meus filhos vissem, e que supostamente são muito francos, com altos propósitos morais; eu não mandaria meus filhos assistirem, porque é uma noção

> absolutamente falsa da realidade, algo que não existe. Muitos filmes são demasiadamente desonestos. Os chamados "rapaz-conhece-garota"...

Chaplin aparou os golpes com habilidade e honestidade total. Ele ficou surpreso, embora obviamente emocionado, de perceber subitamente que tinha ao menos um defensor. James Agee, da revista *Times*, levantou-se na galeria. Ele estava tão furioso que suas palavras mal fazem sentido, mas seus sentimentos são muito claros:

> O que as pessoas que se importam com a liberdade — que realmente se importam — acham de um país e do seu povo que se congratula por este ser o melhor país sobre a Terra, e ser um "país livre", quando tantas pessoas neste país se intrometem na cidadania de um homem, tentam lhe dizer como fazer suas coisas a cada momento, a cada dia, e empregam uma chantagem moral pública contra ele por não ter se tornado cidadão americano — por suas visões políticas e por não entreter as tropas do modo — do modo que eles acham que ele deveria. O que se deve pensar de um país que... De um país onde as pessoas têm alta consideração...

Agee continuou seu indignado acesso de ira devotando a *Monsieur Verdoux* três de suas colunas mensais no *The Nation*, sucessivamente. Depois, quando ele chegou a Hollywood para ser o escritor do filme *Uma aventura na África*, de John Huston, Agee se tornou amigo pessoal da família Chaplin e um visitante da casa da Summit Drive.

A transcrição da coletiva de imprensa de *Verdoux* foi preservada por George Wallace, que esteve presente como produtor-diretor de rádio e registrou todo o caso em um gravador portátil. Depois da coletiva, perguntou a Chaplin se ele queria ouvir a gravação, e Chaplin o convidou para a sua suíte no 17º andar do hotel. Ele se lembrava de que Chaplin sentou-se com as pernas cruzadas em uma cadeira estofada de espaldar alto.

> Conforme ouvia as perguntas e as suas respostas, ele revivia cada momento. Voltava-se para Oona, a esposa dele, que estava sentada na cama, e dizia: "Como foi?". Ou então: "Você acha que foi bem?". E ela reagia a ele, e não à gravação.
> As costas de Chaplin estavam bem eretas e ele mantinha as mãos apertadas no queixo e balançava ligeiramente para frente e para trás — como se ele estivesse lutando com as palavras que vinham do alto-falante. Depois que a gravação terminou, ele me

agradeceu, e eu voltei para o estúdio, onde fiz um programa de trinta minutos que foi veiculado naquela mesma noite.

De algum modo, pensando nisso quase um quarto de século depois, ver Chaplin sentado naquela cadeira — ouvindo a gravação —, eu o vejo como a personificação do injustiçado universal. O injustiçado que de algum modo acaba se dando bem no final.[26]

Capítulo 17:
Luzes da ribalta

Chaplin voltou à Califórnia. De volta em casa com Oona e as crianças, ele rapidamente se recuperou do ordálio de *Monsieur Verdoux*. Ele ainda tinha confiança no carinho do público americano, e mais: "Eu tinha uma ideia e, sob a influência dessa compulsão, não ligava a mínima para o que aconteceria; o filme tinha de ser feito".[1] Nem ele dava a mínima para o deputado J. Parnell Thomas e a Comissão de Atividades Antiamericanas (HUAC); ou pelo menos não iria permitir que eles restringissem suas opiniões ou suas associações (como muitos outros em Hollywood fizeram). "Uma democracia é um lugar onde você pode expressar suas ideias livremente — ou não é uma democracia". Na opinião do seu filho, Charles: "Ele sempre sentiu que pertencia à América, com sua promessa de liberdade de pensamento e de crença e sua ênfase na importância do indivíduo".[2] Alguns de seus melhores amigos em Hollywood sentiam que ele devia calar a boca e não fazer inimigos desnecessários, mas Chaplin, por sua vez, sempre valorizara os próprios sentimentos e as opiniões dos amigos, mais que a de seus inimigos. Ele não fazia segredo do apoio ao liberal Henry A. Wallace. Seus convidados para o jantar incluíam Harry Bridges, Paul Robeson e o "Diácono Vermelho" de Canterbury, o Reverendo Hewlett Johnson em pessoa, a quem ele conheceu em sua viagem pelo mundo em 1931. No final dos anos 1930, ele tinha conhecido Hanns Eisler, um refugiado dos nazistas alemães, e continuava amigo dele e de sua esposa. Por intermédio dos Eislers, ele também conheceu Bertolt Brecht.

Ainda em dezembro de 1946, Ernie Adamson, chefe da Comissão de Atividades Antiamericanas, anunciou que Chaplin estava entre as pessoas que seriam intimadas para audiências públicas em Washington; porém, nada mais se ouviu falar disso na época. Em maio de 1947, Chaplin foi novamente inquirido pela imprensa sobre sua relutância em se tornar cidadão americano, e, novamente, ele deu a mesma resposta: "Eu sou internacionalista, não nacionalista, e por isso não pedirei a cidadania". Em 12 de junho, Chaplin se tornou objeto de um acalorado debate no Congresso. O deputado John T. Rankin, do Mississipi (que também era membro da Comissão de Atividades Antiamericanas), disse à Câmara:

> Hoje estou requerendo que o Procurador-Geral, Tom Clark, institua procedimentos para deportar Charlie Chaplin. Ele tem se recusado a se tornar cidadão americano. A vida dele em Hollywood é perniciosa ao tecido moral da América. Desse modo, ele pode ser mantido fora das telas americanas, e seus asquerosos

> filmes podem ser mantidos longe dos olhos da juventude americana. Ele deveria ser deportado e esquecido para sempre.[3]

Chaplin ficou muito mais furioso com uma transmissão da NBC de Hy Gardner, e imediatamente começou um processo de 3 milhões de dólares em uma corte federal, alegando que Gardner o tinha difamado ao chamá-lo de comunista e mentiroso, e ademais, que a NBC tinha grampeado seus telefones particulares. O caso se arrastaria, inconclusivo, durante vários anos. Em julho, os jornais souberam pelo deputado Thomas que a HUAC agora pretendia emitir uma intimação requisitando que Chaplin testemunhasse diante da Comissão. Chaplin não esperou pela intimação: em 21 de julho, a imprensa reproduziu o texto de uma mensagem honrada, porém sarcástica, que ele havia mandado por telegrama para Thomas:

> Observei em sua propaganda [nos jornais] que em setembro serei interrogado pela Comissão de Atividades Antiamericanas em Washington. Entendo que serei seu único "convidado" à custa dos contribuintes. Perdoe-me por esta aceitação prematura de seu convite nas manchetes dos jornais [*sic*].
> Citaram-no como desejoso de me perguntar se eu sou comunista. O senhor esteve em Hollywood durante dez dias, não muito tempo atrás [enquanto investigava Hanns Eisler], e nessa ocasião poderia ter me feito essa pergunta, conseguindo alguma economia, ou poderia me telefonar agora — a cobrar. A fim de mantê-lo completamente a par de minhas opiniões, sugiro que assista com atenção minha última produção, *Monsieur Verdoux*. Ela é contra a guerra e contra a matança inútil de nossa juventude. Acredito que o senhor não considerará desagradável a sua mensagem humanista.
> Enquanto o senhor está preparando a sua burilada intimação, eu lhe darei uma pista das minhas opiniões. Eu sou um negociante da paz.[4]

O destemor e o humor ácido dessa mensagem deram credibilidade à descrição de Chaplin de como ele imaginava que iria se comportar se fosse eventualmente chamado diante da Comissão:

> Eu apareceria com minha roupa de Vagabundo — calças largas, chapéu-coco e bengala — e, quando me perguntassem, eu usaria todo tipo de truques cômicos para fazer chacota dos inquisidores.
> Eu quase desejo poder testemunhar. Se for, toda essa coisa das

> Atividades Antiamericanas seria varrida da existência ao som de risos, diante de milhões de espectadores que estariam vendo o interrogatório na TV.[5]

As pessoas mais próximas de Chaplin duvidavam que ele fizesse tal demonstração pública: se o fizesse, seria sua melhor atuação. Ele foi intimado, mas três vezes a data foi adiada até que, eventualmente, recebeu uma resposta "surpreendentemente cordial" ao seu telegrama, dizendo que seu comparecimento não seria necessário e que ele poderia considerar o assunto encerrado. Talvez eles tenham percebido que um comediante como ele iria roubar o show.

Em novembro, Chaplin desafiou novamente as repressões da Guerra Fria americana. Os procedimentos para a deportação agora estavam sendo incitados contra Hanns Eisler. Chaplin telegrafou a Pablo Picasso, pedindo-lhe que encabeçasse um comitê de artistas franceses para protestar na Embaixada Americana em Paris contra "o ultrajante processo de deportação contra Hanns Eisler aqui [nos EUA], e simultaneamente me envie uma cópia do protesto para ser usada aqui". Seu filho Charles declarou a respeito disso:

> Eu duvido que o contrassenso de pedir a um comunista comprovado para interceder a favor de um homem acusado de comunismo em um país não comunista tenha sequer passado pela cabeça do meu pai. Ele era um artista apelando a outro artista para vir em socorro de um terceiro artista. Mas, para muitas pessoas, sua ação beirava a insolência, e os jornais o castigaram solenemente por sua falta de etiqueta, mais do que por sua subversão. Como se pode chamar uma atitude tão aberta de subversão?[6]

A seção nova-iorquina dos Veteranos Católicos, todavia, enviou um telegrama ao Procurador-Geral e Secretário de Estado, exigindo "uma investigação das atividades de Charles Chaplin". As atividades em questão eram o telegrama a Pablo Picasso, "famoso artista francês e comunista (autodeclarado)" e "uma suposta tentativa de interferir nas atividades de um deputado legalmente eleito por nossos cidadãos". O incidente instantaneamente instigou o FBI a iniciar uma nova investigação "para determinar se Chaplin estava ou não envolvido em espionagem soviética". Quase dois anos depois, quando o Comitê Judiciário do Senado estava procurando leis para expulsar cidadãos subversivos dos Estados Unidos, o senador Harry P. Cain relembrou o incidente Picasso como razão para deportar Chaplin: "beira perigosamente a traição".

LOS ANGELES MORNING
HERALD EXPRESS
FRANK P. BARRAM, PUBLISHER
TUESDAY, APRIL 15, 1947

Chaplin Should Be Taken at His Word And Barred From U.S.

Charlie Chaplin, self-proclaimed "citizen of the world" and "man without a country," is fast nearing the end of the trail as far as the United States is concerned.

The complacent self-worship of the man, in a New York press conference, is amazing.

In boasting that he was neither a patriot nor an American citizen, he said, in part:

> **"I am not a nationalist of any country...You might say I am a citizen of the world...I never voted in my life...I did a great deal for the war effort...I made a speech in favor of opening a second front in 1942...I believe that voting for people...leads to Fascism."**

What a moral nonenity this Chaplin is!

In joining the ranks of subversives who have the overthrow of the American way of life as their avowed objective, he insults the American people, the very people who poured millions into his lap.

He has been what he terms "a paying guest" in this country too long.

He has shirked every responsibility of the American citizen.

He brags that he has never cast a vote in his life.

Even permitting him to remain in the United States insults the intelligence of the American people.

He boasts that he is a man without a country.

He should be taken at his word and should be denied the privilege even of being "a paying guest" in the United

1947 – Editorial do *Herald-Express* de Los Angeles, ilustrando a violência dos ataques "macartistas" a Chaplin.

Em uma atmosfera de medo crescente, Chaplin suportou bravamente e se recusou a ser intimidado ou silenciado. Mesmo assim, não é surpresa que, para o tema de seu filme seguinte, ele voltasse nostalgicamente à Londres de sua juventude. Ele até mesmo considerou fazer o filme em Londres e, com isso em mente, decidiu ir para a Inglaterra, aproveitando a oportunidade de mostrar pela primeira vez a Oona os cenários de sua meninice. O plano deles era voltar para a Califórnia pelo Extremo Oriente.

Em fevereiro de 1948, ele requereu um visto de reentrada, que ele precisaria para entrar nos Estados Unidos, pois era estrangeiro. O Departamento de Imigração enrolou com a requisição durante algumas semanas e depois, quando as reservas já estavam feitas no Queen Elizabeth e no Savoy, eles telefonaram e pediram que ele se apresentasse no Federal Building. Ele respondeu que estava ocupado naquele dia e pediu para se apresentar no dia seguinte, que era sábado. Eles responderam que iam poupá-lo do trabalho e iriam até a casa dele. Quando chegou, em 17 de abril de 1948, a delegação consistia em um estenógrafo, um agente do FBI e em um agente da Imigração, que lhe disse que tinha o direito de exigir que o testemunho de Chaplin fosse feito sob juramento. O inesperado interrogatório durou quatro horas e foi todo registrado pelo estenógrafo. Começou com perguntas pessoais sobre as origens raciais de Chaplin — ele declarou inequivocamente que não era judeu — e sobre a sua vida sexual. Descrevendo o interrogatório a Sydney em uma carta, Chaplin disse que, quando foi perguntado se ele já tinha cometido adultério, ele deu um contragolpe: "O que deve responder um homem saudável que vive neste país há mais de 35 anos?". Ele considerou as perguntas sobre sua vida, suas ideias e opiniões "pessoais demais, insultantes e desagradáveis". Perguntado sobre suas posições políticas, ele se recusou a ser evasivo, como de hábito. Ele lhes disse, francamente:

> Eu era decididamente liberal; que eu apoiava Wallace; que eu não odiava os comunistas e que acreditava que eles — os comunistas — salvaram o nosso modo de vida. Eles estavam combatendo 280 divisões de alemães de uma só vez, enquanto nós — os aliados — estávamos despreparados.[7]

O interrogatório o levou a tentar resumir a posição política em que fora colocado por uma combinação de instinto e racionalização:

> Francamente, não sei nada sobre o modo comunista de viver. Devo dizer isso, e devo dizer também que não vejo por que não podemos ficar em paz com a Rússia. O modo de viver deles — não estou interessado na ideologia deles, eu lhe asseguro. Eu lhe asseguro. Não sei se você acredita em mim ou não, mas eu não estou

> interessado. Estou interessado no ponto em que... Em que eles dizem que querem paz. E não sei por que não podemos ter paz aqui. Não vejo por que não podemos ter uma relação comercial e aperfeiçoar as questões e etc., e evitar uma guerra mundial[...]
> Eu sou progressista, e sou progressista no sentido que eu não sou socialista, mas acredito na união apropriada das pessoas e acho que isso é bom. Acredito em todo tipo de coisa que aliviará, que eleve o padrão de vida do povo americano, e isso é tudo; eu gostaria de evitar uma nova Depressão[...]
> Não tenho afiliações, com exceção daquelas que estão fora do âmbito político, como a afeição pelas coisas russas, entende. Meu único objetivo é preservar a democracia como a temos. Acho que há certos abusos com ela, como em todo o resto. Acho que tem havido grande dose de caça às bruxas. Não penso que isso seja democrático. Sei que parece muito estranho e me surpreende que eu seja considerado comunista. Tenho estado aqui por 35 anos e meu interesse primário é o meu trabalho, e ele nunca foi contra nada; talvez um comentário crítico, mas isso sempre pelo bem do país. Eu não gosto de revolução. Não gosto que nada seja subvertido. Se o *status quo* está certo, deixe estar. Quanto a eu ser liberal, apenas quero ver as coisas funcionando em harmonia. Quero ver todo mundo muito feliz e satisfeito.[8]

Chaplin foi avisado que sua permissão de reentrada seria garantida e que seria exigido que ele assinasse a transcrição do interrogatório. Pat Millikan, o advogado de Chaplin, ficou impressionado pela indubitável habilidade com que Chaplin tratou do caso, mas o aconselhou a não assinar até que tivesse certeza de que iria realmente viajar para a Inglaterra. No final, Chaplin decidiu-se contra a viagem. Logo que a notícia de sua intenção de deixar o país chegou à Receita Federal, eles abriram um processo de 1 milhão de dólares e exigiram uma caução de 1,5 milhão de dólares caso ele deixasse o país.

Como consequência da habilidade de Chaplin em lidar com o interrogatório, o escritório do FBI de Los Angeles relatou que outras entrevistas com Chaplin "não eram recomendadas[...] A entrevista, na maior parte, foi inconclusiva porque Chaplin ou negava as acusações, as explicava de seu próprio jeito, ou dizia que não se lembrava".[9] Não obstante, em novembro de 1948, Chaplin foi colocado no Índice de Segurança [do FBI]. Os arquivos de jornais foram novamente esquadrinhados. Novas evidências absurdas foram reunidas, como a de que, em 1929, Chaplin teria sido membro de algo chamado "The Russian Eagle Supper Club" [Clube Gastronômico da Águia Russa], e suas ideias sobre patriotismo, proferidas nessa ocasião, foram trazidas e apresentadas contra ele. Houve até

uma tentativa de introduzir Hetty Kelly no caso. Um antigo empregado descontente engajou a agência em uma tentativa absurda e vã de pegar um mensageiro fictício que supostamente teria uma mensagem secreta de um agente secreto em Moscou para Chaplin. Um aviso de que haveria um encontro clandestino na casa da Summit Drive iniciou uma operação de vigilância na casa, mas, logicamente, não chegou ninguém.

Apesar dos reveses, em novembro de 1949, o FBI requereu os arquivos de Chaplin ao Procurador-Geral Assistente, Alexander Campbell, pois havia uma investigação "Security-R" pendente. Os arquivos foram desapontadores: em 29 de dezembro, veio a admissão: "Determinou-se que não há testemunhas que possam oferecer evidências de que Chaplin tenha sido membro do Partido Comunista no passado, ou que seja membro hoje, ou que tenha contribuído financeiramente para o Partido Comunista".[10] Houve um clarão de esperança para o FBI quando Louis F. Budenz, ex-editor chefe do *Daily Worker* e constante delator de nomes, incluiu Chaplin em sua lista de quatrocentos "comunistas ocultos" e alegou contribuições substanciais para o Partido. No final, ele se revelou uma testemunha singularmente não confiável. Hoover mandou que o escritório de Los Angeles reabrisse as investigações sobre Chaplin, sem resultados evidentes.

Para aumentar seus problemas particulares, agora Chaplin se via como "coproprietário da United Artists, que devia 1 milhão de dólares". A outra proprietária era Mary Pickford. Foi um período de baixa para Hollywood em geral, e a maioria dos acionistas tinha vendido suas participações. Os reembolsos tinham sangrado as reservas da companhia, e *Monsieur Verdoux*, que fora, então, a esperança de levar a empresa ao lucro, ao invés disso, ameaçava causar prejuízos. Chaplin e Pickford se viram em conflito. Pickford insistia em demitir Arthur Kelly, que tinha reassumido seu papel como representante de Chaplin na empresa. Chaplin, por sua vez, insistia que Pickford também dispensasse o seu representante. Então, eles falharam em conseguir um acordo em que cada um deles podia comprar a parte do outro. Várias ofertas externas, por sua vez, também evaporaram, e quando o circuito do Eastern Theatre ofereceu 12 milhões de dólares pela United Artists, Pickford e Chaplin novamente não conseguiram chegar a um acordo sobre qual era a participação de cada um. (A oferta do circuito consistia em 7 milhões em dinheiro e 5 milhões em ações. Chaplin propôs que ele tomasse os 5 milhões em dinheiro e deixasse o restante para Pickford. Depois de pensar a respeito, Pickford concluiu que, mesmo que recebesse 2 milhões a mais, a vantagem era de Chaplin, pois ela ainda teria de esperar dois anos pelo restante do seu dinheiro). Quando eles finalmente venderam a empresa, anos depois, foi por um valor consideravelmente menor.

Na Hollywood do pós-guerra, o espaço do estúdio era valioso demais para Chaplin deixá-lo ocioso no intervalo das produções. Durante os anos em que

esteve preparando *Luzes da ribalta*, o estúdio foi regularmente alugado para companhias menores como a Cathedral Films, que fez ali dúzias de curtas-metragens religiosos, como *The Conversion of Saul* ou *The Return to Jerusalem*. Um desses aluguéis foi, de certo modo, histórico. Nos dias 5 e 25 de maio de 1949, Walter Wanger alugou o estúdio acústico para fazer alguns testes de tela com Greta Garbo, que não tinha aparecido em um filme por sete anos, desde *Duas Vezes Meu* (1942). Foi a última aparição da estrela diante das câmeras. Históricos também foram — ou pelo menos agourentos, em termos do efeito futuro da televisão na indústria do cinema — os aluguéis do espaço do estúdio para a Procter and Gamble, para a produção de alguns dos primeiros comerciais de televisão.

O segredo da fortaleza de Chaplin em aguentar os temporais do fim dos anos 1940, sem dúvida, foi o sucesso e a felicidade absolutos do seu casamento. Em 7 de março de 1946, quando sua primeira filha Geraldine tinha dezenove meses de idade, Oona deu à luz um menino, Michael. Durante o tempo em que Chaplin estava escrevendo *Luzes da ribalta*, os Chaplins tiveram mais duas filhas, Josephine Hannah, nascida em 28 de março de 1949, e Victoria, nascida em 19 de maio de 1951. As festas de aniversário de Geraldine em Hollywood eram eventos familiares. Em seu quarto aniversário, Rollie Totheroh foi a casa e rodou 300 m de filme do evento; infelizmente, parece que a filmagem não foi preservada. Entre outros divertimentos, havia os finais de semana de verão em um novo iate. De tempos em tempos, amigos eram levados ao estúdio para assistir a *Monsieur Verdoux* e a alguns dos antigos filmes de Chaplin. A nova geração das crianças Chaplin também foi apresentada aos filmes; em 5 de dezembro de 1950, Oona levou Geraldine, Michael e Josephine ao estúdio para ver *Em busca do ouro* pela primeira vez. Chaplin e Oona fizeram quatro viagens a Nova York no intervalo do nascimento de Josephine e Victoria. O único curto período de separação deles foi na última dessas quatro viagens, em janeiro de 1951, quando Chaplin fez a viagem de trem, como de hábito, enquanto Oona foi de avião.

Luzes da ribalta falaria sobre teatro. Uma razão que possivelmente colaborou para a escolha do tema pode ter sido os encontros de Chaplin com apresentações ao vivo, no final dos anos 1940, graças a Jerome (Jerry) Epstein e ao Circle Theatre. Epstein era amigo do filho mais novo de Chaplin, Sydney, com quem ele tinha começado o teatro, em 1946. Embora o Circle tenha começado de maneira modesta, fazendo apresentações nas casas de amigos com salas de estar grandes o bastante, sua primeira produção, *The Adding Machine*, com Sydney Chaplin no papel principal, atraiu críticas favoráveis. Sydney já tinha apresentado Epstein a seu pai e a Oona quando eles se encontraram na exibição de *O bulevar do crime*, e os Chaplins foram ver a apresentação de Sydney. Segundo as recordações de Epstein:

Charlie era uma plateia maravilhosa, e ele tinha acabado de começar a gostar de teatro. Ele vinha o tempo todo. Quando não tinha mais nada para fazer, ele vinha em seu pequeno Ford e sentava-se comigo na bilheteria. E então, logicamente, todos os amigos dele começaram a vir ao teatro, e eles traziam amigos. Fanny Brice veio. Constance Collier nos adotou completamente, e levou Katharine Hepburn e George Cukor ao teatro, e Gladys Cooper e Robert Morley e quaisquer outros ingleses que estivessem em Hollywood. Charlie ficou tão impressionado com a nossa montagem de *Nick Bar... Álcool, Brinquedos e Ambições* que ele contatou [William] Saroyan e pediu que nos desse uma peça, o que ele fez: foi *Sam Ego's House*.

Então, um dia ele estava observando o ensaio de *The Skin Game* [de John Galsworth], e perguntou: "Você se incomoda se eu sugerir uma coisa...?". E, logicamente, em pouco tempo, ele já tinha assumido o show inteiro. Ele era maravilhoso. Seu instinto era surpreendente — seu sentimento pela peça, pelos cenários, pelo *timing*, pelas entradas e saídas, tudo. Claro que ele mesmo fazia cada um dos papéis, e por causa disso alguns dos atores acabaram se tornando pequenos Charlie Chaplins. Foi uma experiência inesquecível para eles, embora, naquela altura da produção, isso também fosse muito confuso, tendo de mudar tudo o que já tinham feito.

Depois disso, ele fez mais cinco produções. Claro que ele não tinha paciência para fazê-las desde o começo, então, ele chegava no final e dava seus toques. A produção seguinte foi *Hindle Wakes*. Depois, ele queria fazer *Rain*, que disse que nunca tinha sido feito da forma certa. Ele achava que a atuação de Jeanne Eagels tinha sido superestimada e que o papel do Reverendo Davidson sempre tinha sido feito incorretamente. June Havoc fez o papel de Sadie — essa foi a primeira vez que ele tinha uma estrela de verdade, mas ela tinha nos procurado e queria fazer o papel. Eu havia chamado Albert Camus, que estava no Norte da África, para perguntar se nós podíamos produzir *Calígula*, e Charlie o fez. Foi um desastre: ninguém entendeu a peça, nem mesmo todos os atores chegaram a entendê-la. Embora a participação de Charlie nunca tenha se tornado pública ou impressa no programa, ele levou para o lado pessoal quando a peça recebeu críticas ruins, e eu tive de convencê-lo a não disparar cartas para a imprensa[...]

Charlie criou algumas *gags* fantásticas para *A escola do escândalo* [de Richard Brinsley Sheridan] e até mesmo acrescentou uma

> fala. Marie Wilson fez o papel de Lady Teazle, e os vestidos do século XVIII automaticamente punham à mostra os maravilhosos seios dela. Eu tinha inventado um jogo de cartas em que Wheeler Dryden fica em pé atrás de Marie. Charlie sugeriu que, quando Wheeler se inclina sobre o ombro dela, e Marie puxa as cartas para si, Wheeler simplesmente diria: "Madame, eu não estou olhando as suas cartas". Isso realmente fez a casa cair.
> Constance Collier sentava-se nos ensaios e acontecia uma disputa engraçada entre eles. Constance criticava, e ele ficava louco. Então, ela dizia: "Mas Charlie, você não leu a peça". E ele respondia: "Eu não preciso. Eu sei do que se trata".[11]

Em seu livro *Moments with Chaplin* (1984), a jornalista nova-iorquina Lillian Ross descreveu Chaplin fazendo seus atores passarem por um exaustivo ensaio de cinco horas (ele não ligava de trabalhar direto até as seis da manhã). Ela cita textualmente algumas das direções dele [aos atores]:

> "Você não deve interpretar. Você... Deve dar a impressão para o público de que acabou de ler o roteiro. Agora está falso. Nós não falamos desse jeito. Apenas diga. Não faça ficar maçante. Você é muito jovem para isso. Vamos esquecer a atuação. Não queremos atuar. Queremos realidade. Dê à plateia o sentimento de que estão olhando pelo buraco da fechadura. Isso pode ser piegas e grudento como o diabo se você representar..." Mais tarde, ele lhes disse: "Mantenham as coisas simples. Gestos demais são uma coisa assustadora. Eu não gosto disso. E eu sou um homem que gesticula muito. É difícil para mim mantê-los sob controle... Graças a Deus, posso me ver na tela no dia seguinte... Eu sou essencialmente um homem de entradas e saídas... Boas entradas e saídas. Isso é que é o teatro. E pontuação. Isso é tudo que é o teatro."

Chaplin disse a Epstein: "Quando eu for fazer um filme, você vai trabalhar comigo". Para surpresa de Epstein, ele manteve a palavra, e o pegou como assistente em *Luzes da ribalta*. Epstein permaneceria um colaborador importante e um amigo próximo da família durante o resto da vida de Chaplin.

Chaplin iria passar quase quatro anos no roteiro de *Luzes da ribalta* (*Limelight*) — o período mais longo do que qualquer outro roteiro que ele tenha escrito. O título *Footlights* foi primeiramente mencionado nos registros do estúdio na segunda semana de setembro de 1948, mas Chaplin já estava ditando ideias de histórias desde o começo do ano. Em 6 de setembro de 1950, Arthur Kelly (que estava em Nova York) foi solicitado a registrar os títulos *Luzes da ribalta* e *As*

luzes da ribalta. Ainda em janeiro de 1951, Chaplin ditava regularmente novo material para o roteiro para sua secretária de então, Lee Cobin. O roteiro finalizado foi filmado virtualmente quase sem nenhuma alteração, embora uma ou duas cenas tenham sido cortadas antes de o filme ser lançado.

A abordagem de Chaplin em *Luzes da ribalta* é completamente excepcional. Ele, primeiro, a esquematizou na forma de romance, chegando a quase 100 mil palavras. Esse texto incorporava duas longas digressões em *flashback*, nas quais ele relata as biografias dos seus dois personagens principais, o palhaço Calvero e a jovem bailarina Terry Ambrose, antes do começo efetivo da história do filme. Muito tempo depois, Chaplin diria que a ideia de *Luzes da ribalta* foi sugerida pela lembrança do famoso comediante americano Frank Tinney, que ele tinha visto no palco quando chegou a Nova York pela primeira vez, no auge da popularidade de Tinney. Alguns anos depois, ele o viu novamente e reconheceu, chocado, que "A Musa da Comédia o tinha deixado". Isso lhe deu a ideia de um filme que poderia examinar o fenômeno de um homem que perdeu sua vitalidade e sua segurança. "Em *Luzes da ribalta,* a questão era a idade; Calvero envelhece, fica introspectivo e adquire um sentimento de dignidade, e isso o divorcia de toda intimidade do público". Chaplin, em seus sessenta anos, devia, inevitavelmente, ter um ponto de vista subjetivo sobre esse risco. Ademais, ele estava experimentando o processo de testemunhar — dolorosamente — quão volúvel a opinião pública podia ser.

In his youth he yearned to be a musician but could not afford any kind of an instrument upon which to learn; Another longing was to be a romantic actor, but he was too small and his diction too uncultured. Nevertheless, unabashedly, he believed himself to be the greatest actor living. Necessity made him turn to comedy, which he loathed, because it demanded of him [redacted], an intimacy with his audience which he did not feel and which never came natural to him.

Calvero [redacted] was not gregarious. He was shy and reserved and difficult to know. At times [redacted] strange, melancholy and austere [redacted].

c.1949 – Trecho da primeira página da história de Calvero na "nova" versão de *Luzes da ribalta*, com as revisões anotadas à mão por Chaplin.

A versão "romance" de *Luzes da ribalta* indica que isso era uma série muito mais complexa de reflexões autobiográficas. Em um nível, o Calvero jovem é o jovem Chaplin:

> Em sua juventude, ele ansiava ser músico, mas não podia pagar nenhum instrumento com o qual pudesse aprender. Outro anseio era ser um ator romântico, mas ele era muito baixo e sua dicção, muito inculta. Contudo, acreditava emocionalmente ser o maior ator vivo.[12]

Em outro nível, entretanto, Calvero — o artista de teatro que perdia o coração e o vigor e se tornava vítima da bebida — era o próprio pai de Chaplin. Criado pela mãe, Chaplin, em sua inocência, sempre a considerara como a parte prejudicada, abandonada pelo marido imprestável. Muito tempo depois — e particularmente depois que sua própria vida particular encontrou alguma estabilidade doméstica — ele começou a refletir sobre seus sentimentos em relação ao pai. Afinal, Hannah tinha sido infiel e promíscua, como sugeria o caso com Leo Dryden. A descrição do casamento de Calvero e Eva Morton, a infidelidade dela e o subsequente desespero que o leva ao alcoolismo sem dúvida é a tentativa do próprio Chaplin de explorar o problemático relacionamento de seus pais.

Terry também recebeu uma biografia. Fica claro que essas histórias em *flashback* nunca foram pensadas para figurar em algum eventual roteiro, mas eram estudos ao modo de Stanislavsky para providenciar um passado aos personagens. A mãe de Terry lembra Hannah Chaplin já adulta. Ela é vista como uma mulher atormentada pelo sofrimento, mas ainda bela, curvada sobre uma máquina de costura, escravizada para conseguir, para si mesma e para os dois filhos, um parco salário. Esses dois filhos traçam um paralelo aos relacionamentos próximos dos irmãos que figuram tantas vezes na história da família Chaplin: Charles Senior e seu protetor irmão, Tio Spencer, Hannah e Kate, Chaplin e Sydney, os jovens Charles e Sydney. Como a tia Kate foi uma figura misteriosa e fascinante na infância de Chaplin, é curioso especular o quanto dela e de Hannah existe na imagem que Chaplin faz do relacionamento de Terry e de sua irmã mais velha, Louise. Parece adequado registrar, nas próximas páginas, o conteúdo de *Luzes da ribalta* em seu formato de romance, pois ele fornece reflexões do próprio Chaplin sobre sua própria história familiar. O "romance" é notável pela semelhança com Dickens que as descrições de Chaplin da vida vitoriana e do teatro da época de sua infância apresentam.

A história começa de forma semelhante ao filme, com a tentativa de suicídio de Terry na pensão da Srta. Alsop — "deitada de costas, um pouco além da beirada da cama de ferro". Um realejo toca *Why did I leave my little back room in Bloomsbury*? Em retrospecto vemos a história da juventude de Terry.

> Filha do quarto filho de um lorde inglês e uma criada, Terry vive com a mãe viúva e a irmã mais velha em um quartinho miserável ao largo da Shaftesbury Avenue. Louise perdeu seu emprego como balconista de papelaria, e a mãe foi levada para o hospital. A vida melhora um pouco quando Louise começa a trazer algum dinheiro para casa. Terry descobre, chocada, como ela está ganhando o dinheiro quando está andando por Piccadilly junto com outras crianças e vê Louise trabalhando como prostituta.
>
> Antes de Terry completar dez anos, sua mãe morre e Louise se torna amante de um sul-americano que tem um "pequeno e luxuoso apartamento em Bayswater". Ela manda Terry para um internato e paga suas lições de dança. Quando Terry tem dezessete anos, Louise emigra para a África do Sul. Terry se torna dançarina no Alhambra. No começo do seu sucesso, no entanto, ela fica incapacitada por uma febre reumática. Quando deixa o hospital, vai trabalhar como balconista na loja de brinquedos e papelaria, onde Louise trabalhava antes, a Sardou and Company:
>
> Um estabelecimento pequeno, entulhado de jornais, revistas, artigos de papelaria, jogos de tabuleiro e outros artigos diversos. A loja era pequena, opressiva e tinha um cheiro pungente de tinta, de artigos de couro e da tinta dos brinquedos... A Sardou and Company era o Sr. Sardou, não havia mais ninguém lá.
>
> Foi na Sardou que ela conheceu um jovem compositor, Ernest Neville. Ela perde o emprego quando deliberadamente comete um erro com o troco dele, apiedando-se de sua evidente pobreza.
>
> O outono estava próximo, e Londres estava se preparando para sua próxima estação teatral. Companhias de dança, acrobatas, ciclistas habilidosos, ilusionistas e palhaços estavam alugando os clubes e armazéns vagos para ensaios. Artesãos de acessórios de palco, de roupas e peruqueiros sentiam a afobação da temporada. Um gigante deitado que cobriria todo o palco e que seria movimentado mecanicamente estava sendo construído em partes para a pantomima da Drury Lane; era tão grande que uma companhia de balé poderia sair do seu bolso do peito do casaco.
>
> Aparelhos especiais para o cenário da transformação da Cinderela, abóboras para serem transformadas em cavalos

brancos (transformação conseguida com o auxílio de espelhos); parafernália para balés voadores, cicloramas ilusórios, barras horizontais e cordas bambas. Pedidos de novos truques de mágica, velhos instrumentos musicais, perucas almofadadas e todo tipo de geringonças de comédia pastelão, tudo para ser aprontado para o Natal.

Seis meses depois de sua doença e desesperada por trabalho, Terry pega um emprego na fábrica de picles de Northrup. As mãos dela ficam amareladas por causa dos picles, e, aos finais de semana, ela usava luvas negras para escondê-las. Um sábado à noite, ela entrou em uma sala sobre um *pub* do Soho, onde um "Sr. John" estava ensaiando alguns bailarinos. Ele era um homem de aparência rude, com o nariz quebrado, uma boca grande e feia e a voz baixa e confusa, que soava como um golpe em uma corda grave solta de um violino. Terry pediu um emprego ao "Sr. John". Ele fez um teste com ela, mas, depois de dançar, ela desmaia. Os dançarinos ficam assustados quando veem as mãos amarelas dela e a levam ao hospital, onde ela fica dezoito semanas. Enquanto isso, o "Sr. John" e sua esposa ficam amigos dela e ele lhe dá um soberano antes de sair com sua trupe para uma turnê pelo país. Ao sair do hospital, ela se muda para um quarto na pensão da Srta. Alsop, alugado por cinco xelins por semana. (A Srta. Alsop exige duas semanas adiantadas; depois de seis semanas, Terry já está com quatro semanas de aluguel atrasado).

Enquanto vasculha os anúncios de emprego, Terry vê que *Sir* Thomas Beecham vai reger uma nova sinfonia do Sr. Ernest Neville. Ela usa um xelim e seis pences do seu precioso dinheiro restante para comprar uma entrada para a galeria. Depois, vê Neville deixando o Albert Hall, acompanhado de *Sir* Thomas Beecham. Ela fala com ele e o lembra de que era a garota da Sardou, mas ele não dá continuidade à conversa. É nesse ponto que ela volta para o seu quarto e tenta cometer suicídio.

A partir daqui, o "romance" coincide com o roteiro do filme terminado. Calvero volta e encontra a garota no quarto tomado por gás, chama um médico e a adota como protegida. Conforme ela começa a se recuperar, ele lhe conta a sua própria história de vida — o "romance" Calvero.

Muitos anos atrás, Calvero sofria de um amor não correspondido por uma jovem que fugiu com o seu rival para a África, onde eles se casaram. Com o passar do tempo, sua filha, já crescida, chega

> à Inglaterra, depois de fugir com um jovem médico. Abandonada pelo rapaz, a garota (Eva Morton) pede ajuda a Calvero, sobre quem sua mãe tinha falado. Em pouco tempo, eles se tornam amantes, depois de um dia feliz de verão no Tâmisa.
> Era um dia de cores exuberantes; de calças brancas e guarda-sóis alegres; de cestas de morangos, peras amarelas brilhantes e grandes uvas pretas; era um dia de sorvetes de limão e cor-de-rosa, e drinques gelados em garrafas de pescoço longo; um dia de violões ocasionais e o ondulado nas águas feito pelos barcos chatos e a remo deslizando pela água.
> E foi assim que Calvero e Eva passaram o fim de semana em Hanby. Na volta, eles pararam para jantar em uma pequena estalagem em Staines e passaram a noite lá. Logo Calvero desistiu de seus quartos em Belgrávia e se mudou para um apartamento no largo da Oxford Street, onde ele e Eva viveram como marido e mulher. Dentro de três meses, eles estavam casados.
> Logo, porém, Calvero percebeu que Eva lhe estava sendo infiel:
> Ela... Entendia seu amor por ele. Esse amor tinha um lugar especial em seu coração, mas não o ocupava completamente: nenhum homem podia fazer isso. Ela percebeu que seu desejo era insaciável e beirava o patológico, ainda que ela o visse respeitosamente como algo distinto e separado de si mesma e da sua vida com Calvero.
> Ela queria contar de sua infidelidade para ele. Odiava a ilusão, pois tinha um profundo respeito por ele. Ela queria confessar tudo e dizer-lhe que não podia ser fiel a homem nenhum, mas sentia que Calvero não iria tolerar nenhuma concessão. E ela estava certa. A natureza dele exigia a posse total do objeto do seu amor. A razão dele concebia uma justificativa genuína para a promiscuidade dela, até condescendia, pois ele sabia que tal amor, provavelmente, morreria por seu próprio veneno.

Essa referência à natureza que "exigia a posse total do objeto do seu amor" tem uma importância clara nas experiências do próprio Chaplin com May Reeves e Paulette Goddard; aqui também ele parece estar explorando a disrupção do casamento de seus pais.

> As questões amadureceram quando Eva teve um caso com um rico dono de fábrica de Manchester, chamado Eric Addington. Calvero descobriu o caso enquanto era o principal palhaço na pantomima na Drury Lane, com Addington e Eva assistindo do

camarote. Tendo introduzido em seu número algum material cômico oblíquo sobre o coração partido de um homem enganado pela mulher, em seguida ele acusa o casal. Eva o deixa para sempre.

Calvero começa a beber. Quanto mais bebe, menos encanto tem para o público. Ele é aconselhado pelo seu camareiro, que já tinha sido um palhaço famoso:

"Quanto mais você pensa, menos engraçado você se torna. O problema comigo" — ele continuou — "eu nunca pensei, foram as mulheres que mataram a minha graça. Mas você; você pensa demais".

E o camareiro estava certo. Calvero era instintivamente analítico e introspectivo. Ele tinha de conhecer e entender as pessoas para conhecer suas falibilidades e fraquezas. Era o meio pelo qual ele alcançava seu tipo particular de comédia. Quanto mais conhecia as pessoas, mais conhecia a si mesmo; uma avaliação que não era lisonjeira e que teve como consequência ele se tornar autoconsciente e meio bêbado antes de entrar no palco.

A mente de Calvero falha diante de pressões. Ele vagou em um estado de amnésia por seis semanas e agora está confinado em uma instituição há três anos. Em sua liberação, ele está envelhecido e mudado. Tenta fazer uma volta aos palcos, mas sucumbe mais uma vez à bebida. O público se afasta dele. "Seus contratos diminuem, assim como o salário que ele estava pedindo, até que os contratos no *vaudeville* cessam completamente".

Calvero decai a ponto de aceitar trabalhar como figurante, embora continue uma celebridade no Queen's Head, onde confraterniza com pessoas que conhecia de sua melhor época — artistas de *vaudeville*, agentes, críticos, jóqueis, gente que dá palpites para as corridas. Um amigo especial era Claudius, o milagre sem braço. Claudius reconhece o estado de pobreza de Calvero e lhe oferece um empréstimo. Calvero é obrigado a pegar, ele mesmo, o dinheiro da carteira de Claudius e, ao fazer isso, vê a fotografia de uma jovem. Claudius explica que é sobrinha dele, que ele cuida desde a morte da irmã, a mãe da garota. Calvero tem de abotoar o casaco de Claudius antes que ele saia no frio. (Depois ele consegue pagar o empréstimo, pois apostou metade dele em um palpite a 3 por 1, e ganhou). "Foi em uma dessas tardes dialéticas — para não dizer alcoólicas — que ele voltou para casa e encontrou Terry Ambrose inconsciente em seu quarto dos fundos.

A partir daqui, a versão "romanceada" da história de Calvero também segue a linha essencial do roteiro do filme, apesar de algumas diferenças não substanciais em detalhes e no enredo. O resultado de amizade e encorajamento mútuo entre Calvero e Terry é que ela fica curada de seu medo psicossomático de que jamais voltaria a dançar, enquanto ele é encorajado a tentar outro retorno aos palcos. Enquanto a carreira de Terry prospera até que ela se torna a bailarina principal do Empire, a carreira de Calvero murcha. Terry se convence de que está apaixonada por seu benfeitor, velho bastante para ser seu pai. Porém, quando ela reencontra Neville, o jovem compositor (ela vai dançar o balé dele), Calvero conhece o coração dela melhor que ela mesma e, discretamente, desaparece da vida dela.

Calvero é redescoberto, e o gerente do Empire, Sr. Postant,[13] organiza uma apresentação beneficente para ele, na qual ele será o astro. Na versão romanceada da história, Chaplin ainda não tinha trabalhado a dinâmica do final. No filme, a apresentação acontece e Calvero triunfa mais uma vez com o público. Quando ele faz a sua reverência de agradecimento, carregado dentro do bumbo em que caiu como o clímax do ato, a plateia aplaude loucamente, sem saber que ele sofreu um ataque cardíaco. Ele morre enquanto sua protegida dança no palco, uma ilustração do título arcaico no estilo, dos anos 1920, que prefacia o filme:

> O glamour das *Luzes da ribalta* das quais a idade deve se esvair enquanto a juventude entra em cena.

Várias passagens exclusivas da versão romanceada de *Luzes da ribalta* são interessantes como referências factuais e autobiográficas. Em um dado momento, Calvero diz a Terry que ele vai ver um novo apartamento em Glenshaw Mansions, onde, logicamente, os irmãos Chaplins tiveram seu primeiro apartamento de solteiro. A doença que seria fatal para Calvero é uma recordação circunstancial dos últimos dias do velho Chaplin e da última vez em que seu filho o viu vivo no salão do The Three Stags, na Kennington Road:

> Os médicos o tinham prevenido há poucos meses que qualquer exagero seria extremamente perigoso para sua saúde. Eram onze em ponto no bar do salão do White Horse em Brixton, quando Calvero, em meio à sua alegria febril, caiu inconsciente e foi levado ao Hospital St. Thomas.

(Charles Chaplin Senior morreu no St. Thomas.)

O conselho de Calvero a Terry podia ser o credo da vida inteira de trabalho de Chaplin:

> Ela deve ser sempre fiel à sua verdade interior. Deve ser profundamente egoísta, pois isso é essencial à sua arte, e a sua arte é a verdadeira felicidade dela.

Um cena curiosa eliminada do roteiro final do filme mostrava uma figura histórica, o grande ilusionista Paul Cinquevalli (1859-1918). Fazendo um retorno aos palcos no Alhambra, de manhã, Calvero encontra Cinquevalli em um ensaio. O ilusionista lhe diz que pretende fazer um novo truque com bolas de bilhar na apresentação da noite, que ele está ensaiando há dez anos. Naquela noite, eles compartilham o camarim, e Cinquevalli volta do palco. Calvero lhe pergunta como foi o truque. Cinquevalli diz que não recebeu aplausos: ele fez o truque parecer fácil demais. Calvero diz que ele deveria deixar a bola cair algumas vezes. Cinquevalli responde que ele ainda não está bom o bastante para fazer isso.

> — Devo precisar de um pouco mais de prática.
> — Sei — Calvero diz, ironicamente. Cinquevalli sorri.
> — Isso mesmo.
> — Isso é deprimente — diz Calvero.
> — Por quê?
> — Não posso rir disso. É assustador. A perfeição deve ser imperfeita antes que possamos apreciá-la. O mundo só consegue reconhecer as coisas do modo mais difícil.
> — Isso deveria ser encorajador. O mundo só reconhece a virtude através de nossos erros.
> — Se isso fosse verdade — diz Calvero —, eu seria um santo a essa altura.

A julgar pelas suas anotações de trabalho, Chaplin parecia ter considerado deixar essa cena no filme, colocando-a imediatamente depois da última aparição de Calvero no palco, situando-a nos camarins. Entretanto, a cena toda foi descartada no final.

Chaplin ficou fascinado com os problemas de criar um balé para o filme, "A morte de Colombina". No passado, ele tinha sempre composto a música depois do filme finalizado. Nesse caso, porém, a música tinha de vir primeiro. Em dezembro de 1950, começou a trabalhar na sequência de 25 minutos do balé com o arranjador Ray Rasch (a sequência acabaria sendo muito menor no filme concluído). Eles trabalhariam juntos no balé vários dias por semana, até outubro seguinte. Um problema especial era compor um solo de 45 segundos que André Eglevsky (o bailarino que Chaplin interpretava no filme) pudesse combinar com sua coreografia para o *pas de deux* do *Pássaro azul*. Em setembro, a música foi gravada com uma orquestra de cinquenta integrantes, regida por Keith R.

Williams. Eglevsky e sua parceira, Melissa Hayden, foram de avião para Nova York, onde passaram dois dias, para ouvir a música e ensaiar alguns passos. Chaplin ficou extremamente nervoso quanto ao veredito deles, mas, aparentemente, eles ficaram bastante satisfeitos com a adequação de sua música ao balé.

Chaplin disse aos filhos que esperava que *Luzes da ribalta* fosse sua derradeira e melhor obra. Satisfeito com sua vida em família e desiludido com a América pós-guerra, de vez em quando ele falava em se aposentar. Se tivesse feito isso, *Luzes da ribalta*, que remete diretamente às suas origens, teria sido um final perfeito para sua carreira. De qualquer modo, foi o final de sua vida em Hollywood.

O filme tinha um quê de "familiar". Como principal ator jovem (o papel do jovem compositor Neville), ele escalou o filho de Lita Grey, Sydney Chaplin, jovem alto e bonito. Sydney se recordava de seu pai ter lhe pedido que fizesse o papel em junho de 1948, três anos antes de o filme ser começado. Mais tarde, ele descobriu que seu papel era o de um músico faminto, "e como nessa época eu estava pesando mais de 114 Kg, tinha pleno acesso à comida e estava usando um corte de cabelo à escovinha, estilo reco, papai sugeriu que eu devia começar uma dieta e deixar o cabelo crescer".[14]

Charles Junior fez um pequeno papel como palhaço no balé. Geraldine, Michael e Josephine apareceram na abertura do filme, como três moleques que olham curiosos enquanto Calvero volta bêbado para casa. Geraldine até tinha uma fala — sua primeira fala no cinema. No papel do médico que cuida de Terry depois de sua tentativa de suicídio, Chaplin escalou Wheeler Dryden, uma figura magra e algo mirrada, usando óculos e exibindo um acentuado sotaque britânico. Embora Wheeler estivesse no estúdio desde *O grande ditador*, essa foi a primeira vez que sua relação com os irmãos Chaplins foi tornada pública pelo estúdio:

> Nossa mãe e meu pai se separaram e Charlie e eu nunca nos encontramos de novo, até que eu vim para a América em 1928 [*sic*]. Charles já era famoso.
> Ambos concordamos que seria melhor eu me virar sozinho. Esta é a primeira vez que nossa relação é revelada.
> Ambos continuamos sujeitos britânicos. Não que não sejamos americanos; embora gostemos da América, não sentimos necessário desistir de nossa herança britânica.[15]

O maior problema de Chaplin era encontrar uma atriz principal. Ela tinha de ser, segundo Chaplin, "bela, talentosa e ter um grande leque emocional". Ela também tinha de ser muito jovem e, de preferência, inglesa.

> Foi colocado um anúncio nos jornais: "Procura-se: garota jovem para ser a atriz principal de um comediante geralmente reconhecido como 'o melhor do mundo'". Durante um ano, papai fez testes com qualquer candidata que pudesse parecer vagamente adequada para o papel. Era a primeira vez que papai tinha escrito um papel feminino tão importante quanto o dele, por isso, era extremamente importante tomar a decisão certa.[16]

Sydney exagerou um pouco a extensão da busca: as primeiras garotas foram entrevistadas em fevereiro de 1951 e a escolha final aconteceu em agosto. O próprio Sydney foi indicado para testar as candidatas com a ajuda da secretária de Chaplin naquela época, Lee Cobin. O dramaturgo Arthur Laurents, que à época era amigo dos Chaplins, recomendou Claire Bloom, vinte anos, que ele tinha visto no Globe Theatre, em *Ring Round the Moon* (adaptação de Christopher Fry da peça *L'Invitation au château*, de Anouilh). O próprio Laurents telefonou para a Srta. Bloom para pedir-lhe que enviasse algumas fotografias ao estúdio de Chaplin. A ideia pareceu tão remota à jovem atriz que ela tirou o assunto da cabeça, até que, algumas semanas depois, recebeu um telegrama: "Onde estão as fotos? Charlie Chaplin". Quando as fotos chegaram, Harry Crocker, que tinha voltado ao estúdio para trabalhar com a publicidade, telefonou da Califórnia para dizer que Chaplin queria testá-la para o papel. Como a gerência do teatro só a liberaria por uma semana, eles concordaram que ela deveria pegar um avião para Nova York e Chaplin a encontraria lá para o teste. A Srta. Bloom foi acompanhada da mãe; Chaplin levou seu assistente Jerry Epstein. A partir do momento em que viu as Blooms no aeroporto, Chaplin começou a falar com entusiasmo de seus planos:

> Disse que a história de amor — assim ele a descreveu — acontecia na Londres de sua infância. As cenas de abertura se passavam nos cortiços de Kennington, onde ele nasceu. Os escritórios dos agentes onde ele esperara interminavelmente por trabalho, os camarins nos lúgubres teatros provincianos, as pensões, as senhorias — todas essas lembranças teatralmente melancólicas seriam o pano de fundo do filme. Ele se lembrava do Empire Theatre, o teatro de variedades mais elegante da época, frequentado pelas prostitutas mais elegantes; ele falava de seu triunfo como ator infantil em uma adaptação para o teatro de *Sherlock Holmes*[...] Quando íamos para os quartos almoçar, ele continuava com suas memórias de Londres e parecia desesperado para ouvir que nada do que ele conhecia tinha mudado. Nos últimos anos, ele dizia ter ficado com uma profunda saudade de

> casa, mas não ousava sair da América com medo de que o governo dos Estados Unidos não lhe permitisse voltar ao país. A família dele, sua casa, estúdios, dinheiro — tudo estava na América[...]
> À noite, Chaplin nos levava para jantar, junto com Jerry Epstein, nos restaurantes mais elegantes. No Pavilion e no Club '21', ele falava sem parar da pobreza do começo de sua vida; a atmosfera que estava criando para *Luzes da ribalta* o levava, noite após noite, à melancolia daquele tempo com a mãe e o irmão. Ou ele falava da pobreza de sua infância ou de seus problemas com o governo dos Estados Unidos, problemas que eu não consegui entender até que passei algum tempo em Hollywood.[17]

Chaplin ensaiava a Srta. Bloom todos os dias durante a semana. Um pouco relutantemente, ele permitiu que ela lesse o roteiro, embora não tenha deixado que o levasse para o seu quarto; o roteiro tinha de ser devolvido toda noite a Epstein. Como outros atores da nova geração, ela ficou surpresa com o método singular de direção de Chaplin:

> Chaplin era o diretor mais severo, não por esperar que você produzisse maravilhas por si mesmo, mas porque esperava que você seguisse cada instrução sem contestar. Eu fiquei surpresa, pois tudo o que ele mandava parecia muito antiquado — efeitos teatrais que eu não conseguia associar ao cinema moderno.[18]

No final da semana, os testes de tela foram realizados nos estúdio da Fox. Epstein ficou atrás da câmera enquanto Chaplin trabalhava com a Srta. Bloom diante da câmera:

> Eu estava fazendo o teste para o papel, Jerry esperava agradar Chaplin como diretor assistente, e Chaplin estava vendo o roteiro que ele tinha trabalhado durante três anos finalmente surgir diante da câmera; então, todo mundo estava nervoso.[19]

Ela, mais tarde, descobriu que os métodos de Chaplin de dirigir os testes eram os mesmos que ele usaria diante das câmeras:

> Eu estava quase em pânico... Mas só até perceber que Chaplin pretendia me instruir cada inflexão e cada gesto, exatamente como ele tinha feito durante o ensaio. Isso não concordava com as minhas aspirações criativas, mas naquelas circunstâncias estava

> tudo bem. Eu não podia estar mais feliz — nem teria alternativa. Gradualmente, conquistei confiança imitando Chaplin e, quando fomos para a filmagem de verdade, eu estava me divertindo tanto quanto um macaquinho do zoológico posto à prova por um instrutor meticuloso, esperto e divertido.[20]

Claire Bloom se lembrava do zelo de Chaplin ao escolher as roupas para os testes, e de como ele falava da maneira que sua mãe tinha usado um vestido daquele, ou de como Hetty Kelly usava um xale: "Então, percebi rapidamente que alguma jovem complexa, perdida para ele no passado, era o que ele queria que eu trouxesse à vida". Ela também se recordava divertida do embaraço de Chaplin e de Epstein quando eles perceberam que não tinham visto as pernas dela, o que era importante, pois ela ia interpretar uma dançarina. De modo muito evidente, eles incluíram uma roupa de bailarina e uma malha de ginástica nos costumes que ela experimentou, embora não houvesse nenhuma sequência de dança nos testes.

A jovem atriz voltou para Londres com a promessa de que teria notícias depois de dez dias, e o encorajamento de Chaplin tê-la apresentado a alguém em um restaurante como "uma jovem atriz maravilhosa". Na verdade, passaram-se quatro meses sem notícias, exceto um telegrama de Harry Crocker dizendo que ela receberia notícias em quinze dias (o que não aconteceu). O desânimo cedeu lugar à resignação — especialmente depois que o *Daily Express* publicou um artigo dizendo que Chaplin não tinha gostado do teste que tinha lhe custado tanto para fazer.

Chaplin estava muito ocupado nessa época. Ele voltou de Nova York no *Santa Fe Chief*, em 1º de maio, e projetou os testes de Bloom na mesma noite. Oona estava se aproximando do final da gravidez e, em 19 de maio, ela deu à luz Victoria. Dois dias depois, enquanto mãe e bebê ainda estavam no Hospital St. John, Chaplin se mudou da Summit Drive, 1085, para acomodações temporárias na North Beverly Drive, 711, enquanto os operários se mudaram para sua antiga casa. A família crescia e as babás exigiam mais espaço. O órgão foi usurpado. O majestoso salão foi dividido em um novo piso para providenciar mais quartos. As alterações custaram cerca de 50 mil dólares e pareciam demonstrar a firme intenção de Chaplin de permanecer. Charles Junior se lembrava: "Meu pai estava tão orgulhoso desses quartos que gostava de levar os convidados ao andar de cima para mostrá-los".[21]

De fato, ele ainda não estava convencido de que Claire Bloom era a escolha certa. Viu os testes repetidamente. Geralmente, ele convidava algumas pessoas para ver algum filme no estúdio, e depois também passava os testes, para saber a

opinião deles. Enquanto isso, ele continuava a entrevistar outras atrizes e a ver filmes nos quais podia encontrar jovens candidatas. A concorrente mais forte foi uma atriz chamada Joan Winslow, que foi trazida de Nova York para Hollywood para passar pelo mesmo processo de ensaio extensivo e de testes de tela que a Srta. Bloom tinha passado em Nova York. Entretanto, finalmente Chaplin se decidiu e o agente da Srta. Bloom recebeu a chamada fatídica de Harry Crocker. O contrato lhe dava três meses de trabalho por 15 mil dólares mais as despesas de viagem e um pagamento semanal para ela e para sua mãe.

As Blooms chegaram em Hollywood em 29 de setembro de 1951, e no jantar na Summit Drive, com Oona e Epstein, Chaplin explicou como a Srta. Bloom passaria as sete semanas seguintes antes que a filmagem começasse. Assim como o próprio Chaplin, ela teria de fazer dieta. Deveria começar cada dia indo com Oona se exercitar no ginásio, e depois devia ensaiar das 11h da manhã até as 16h da tarde, e encerraria o dia com uma hora de aula de balé. Geralmente, os ensaios aconteciam no jardim da casa na Summit Drive. A Srta. Bloom ficou novamente perplexa com a insistência de Chaplin em suas memórias de infância. Quando foram a um teste de figurino, ele lhe disse: "Minha mãe costumava usar um casaco de tricô de pontos largos, uma blusa cacharrel com um pequeno laço e uma jaqueta de veludo". Ela observou: "Melancolia era uma palavra que ele usaria frequentemente quando falava de seus planos para *Luzes da ribalta*".[22]

As Blooms conheceram os Chaplins quando a vida social deles era muito mais tranquila que antigamente. Conforme as observações de Charles Chaplin Junior:

> Não era de se esperar que a luta de meu pai por suas convicções fosse feita sem sacrifício. Quando voltei do leste para fazer meu papel em *Luzes da rebalta*, fiquei entristecido por ver o efeito que essa luta tinha deixado em sua própria vida. Não era mais considerado um privilégio ser hóspede na casa de Charlie Chaplin. Muitas pessoas, na verdade, temiam ser vistas lá, receando que pudessem se tornar suspeitas.
>
> Tim Durant, o irreconciliável ianque, sólido em sua lealdade como uma pedra da Nova Inglaterra, estava por perto, e fez o que pôde para trazer algo da velha vida de volta, observando a ironia disso enquanto tentava. Como seu telefone tocava insistentemente com pessoas lhe chamando, oferecendo favores, adulando, jantando com ele na esperança de que ele os convidasse para ir à casa de Chaplin. Agora, era a vez de Tim telefonar para eles e implorar que fossem a um jogo de tênis. Mas todos se afastaram. A cabana e o gramado verde onde meu pai tivera uma graciosa quadra de tênis ficavam praticamente desertos nas tardes de domingo. Acho que meu pai devia ser o homem mais solitário de Hollywood

naquela época.[23]

Todavia, ainda havia jantares no sábado à noite, para um ou dois amigos. Na casa de Chaplin, Claire Bloom conheceu Clifford Odets, Carole Marcus — amiga de mocidade de Oona, agora casada com William Saroyan, e depois com Walter Matthau — e James Agee, o tímido crítico de cinema que tinha se tornado um amigo depois da apaixonada defesa de *Monsieur Verdoux*, e tinha chegado a Hollywood como roteirista.

Não havia restado muita gente da antiga equipe técnica, e, mais uma vez, Karl Struss substituiu Roland Totheroh como cinematógrafo. Como Claire Bloom se lembra:

> Os primeiros três dias de filmagem foram jogados fora, porque Chaplin não ficou satisfeito com o trabalho de câmera de seu antigo associado, Rollie Totheroh. Então, ele contratou Karl Struss, um técnico mais atualizado, para substituir Totheroh, e isso lançou uma sombra sobre o *set*. Totheroh tinha filmado a maioria dos primeiros filmes de Chaplin, e como ele não era mais jovem, ficou claro que esse, provavelmente, seria o último trabalho de sua carreira... Chaplin, que era generoso e leal ao pagar aposentadorias aos seus funcionários, na medida do possível, era profundamente implacável no que se relacionava aos padrões que queria para o seu filme.[24]

Totheroh, de fato, foi creditado como "consultor de fotografia". Jerry Epstein se lembra dele tendo um cuidado especial para filmar o próprio Chaplin: "Levante a cabeça, levante a cabeça, vamos[...] Não queremos ver essa papada[...] Queremos ficar bonitos[...]".[25]

A recriação visual da Londres das reminiscências de Chaplin era de suma importância. Depois de outro *designer* ter submetido esboços sem sucesso, Chaplin pediu a seu gerente de produção que chamasse Eugène Lourié. Ele tinha emigrado da Rússia em 1919 e trabalhava como *designer* na França desde a época do cinema mudo. Nos anos 1930, ele começou sua associação com Jean Renoir, que continuou depois de Renoir se mudar para Hollywood, durante a Segunda Guerra. É provável que Chaplin tenha notado o trabalho de Lourié no filme de Renoir, *Segredos de alcova* (1946), que Paulette Goddard estrelou. Lourié se lembrava de que o gerente de produção de Chaplin tinha telefonado e perguntado se ele conhecia Londres e se já tinha trabalhado lá (ele tinha, quando estava projetando um balé para a companhia De Basil, em 1933), e lhe disse que o estúdio pagava a tabela mínima. Lourié não ficou sabendo a identidade do

produtor até que se apresentou ao estúdio. "Eu gostei. Tinha uma grande admiração por Chaplin — mas fiquei com pena de não ter pedido mais dinheiro".[26] Chaplin sugeriu que Lourié lesse o roteiro e trabalhasse quinze dias em alguns esboços antes de fazerem um acordo definitivo. Essa abordagem impressionou Lourié: "Em Hollywood, eles contratavam *film designers* como operários cênicos".

Chaplin gostou dos desenhos de Lourié.

> Ele tinha me falado exclusivamente sobre Londres. Eu tinha uma sensação nostálgica pelo lugar, embora só tivesse vivido lá por três meses, quando estava desenhando o balé para a De Basil. Depois, entretanto, visitei George Périnnal e ele me levou a todo canto. Ele me levou ao outro lado do rio, onde Chaplin tinha crescido. Lembro que, naquela hora da noite, as ruas eram muito escuras. As únicas janelas com luzes eram as agências funerárias. Era muito estranho para mim, aquelas janelas iluminadas com os caixões dentro. De qualquer modo, ele gostou das minhas ideias, e disse: "Bem, comece". Depois, ele me levou ao grande salão e tocou para mim a música que tinha composto para o filme.[27]

O primeiro cenário que Chaplin precisava para poder começar os ensaios com Claire Bloom era o apartamento da Sra. Alsop.

> Ele estava muito ansioso para ter a visão da janela — altas casas de tijolos e tristes quintais urbanos. Em vez de usar a pintura normal de fundo, construí uma miniatura tridimensional. Levei muito tempo para vesti-la com varais de roupas e luzes nas janelas para as cenas noturnas. No filme concluído, eu praticamente não vi nada disso. Para mim, parecia um pano de fundo pintado![28]

Depois do primeiro dia de trabalho no cenário do apartamento, Chaplin chamou Lourié de lado e lhe disse que precisava de mais espaço entre a porta e o fogão: "Eu ensaio como se fosse um balé. Preciso de certa distância para conseguir todos os passos. Você pode mudar isso?". Lourié, antecipando possíveis mudanças, tinha feito as paredes 90cm mais compridas do que o que era aparentemente necessário. Daí, ele não teve dificuldade em fazer a alteração para que Chaplin pudesse fazer seus ensaios na manhã seguinte.

> Ele ficou muito impressionado. Acho que nesse dia ele ganhou mais confiança em mim. No começo, ele era muito cauteloso comigo. Acho que a segunda coisa que lhe deu mais confiança foi

quando mostrei o modelo tridimensional que tinha feito para o cenário da pantomima. Eu o fiz com uma perspectiva muito forçada, com o teto descendo até chegar a 60cm, do palco. Ele gostou. Depois ele me diria: "Sr. Lourié, dê-me uma composição para o fotograma".

Para os exteriores, nós não podíamos filmar em Londres, obviamente. As viagens eram restritas naquela época, e estávamos trabalhando com um orçamento muito apertado. Para a rua, ou eu teria de construir ou achar uma. E eu achei. Era uma rua nova-iorquina de pedras de arenito no estúdio da Paramount — um cenário muito antigo, que lembrava muito Londres. Eu o mostrei a Chaplin. Ele disse: "É maravilhoso!". Nós o remodelamos ligeiramente. Mudamos as entradas das casas e construímos exteriores de dois *pubs* e do consultório do médico.

Ele tinha uma ideia visual muito forte, mesmo que às vezes não conseguisse expressá-la em palavras; então, ele desenhava. Eu tenho dois ou três esboços que ele fez — acho que são de luminárias de rua para a cena do dique Victoria. Usamos projeção por trás para a cena, e uma cena em cada margem — a margem ainda deve estar em algum lugar no seu velho estúdio. Vincent Korda foi extremamente útil. Ele me enviou muita pesquisa sobre o velho Empire Theatre — velhas fotografias. E mandou os fotógrafos de cena do estúdio fotografarem o dique à noite. Eu queria um ponto oposto à Scotland Yard, com o Big Ben ao fundo. Pedi que ele fotografasse a cena a cada hora desde a noite até o alvorecer, para que eu pudesse escolher a luz.

O filme, basicamente, foi filmado no estúdio. Nós precisávamos de um teatro — muitos teatros, na verdade, pois ele queria fazer uma montagem com as turnês internacionais da bailarina. A escolha estava entre usar o Pasadena Playhouse, os cenários de teatros da Universal (que tinham sido construídos para o *Fantasma da ópera* e ainda eram chamados de "o palco do Fantasma") ou o RKO-Pathé. Escolhemos o Pathé. Era um teatro completo, então, também podíamos filmar lá as cenas dos bastidores. E era muito mais fácil trabalhar em um estúdio do que em um teatro de verdade, pois se podem mudar as coisas como quiser.

Fiquei muito excitado ao encontrar alguns antigos panos de boca de *O garoto*. E então, achei, alguns antigos de panos de boca dos anos 1880 para fazer os cenários de fundo para as cenas do palco.[29]

Jerry Epstein e Wheeler Dryden foram creditados como assistentes de

produção, embora Eugène Lourié não se lembrasse de Wheeler ser muito ativo no filme, com exceção de sua aparição como ator. "Ele estava por ali o tempo todo, porque estava morando em uma casa no estúdio". Robert Aldrich também trabalhou no filme como diretor associado.

> Presumo que ele foi convidado porque Chaplin achava que precisava de alguém com muita experiência de trabalho em estúdio. Mas Aldrich sempre queria tomadas mais artísticas. Chaplin não pensava em imagens "artísticas" quando estava filmando. Ele acreditava que a ação era o principal. A câmera estava lá para fotografar os atores. Trabalhei com Sacha Guitry, e ele tinha exatamente a mesma abordagem.[30]

Sem qualquer alteração significativa no roteiro, Chaplin trabalhou com a mesma disciplina que teve em *Monsieur Verdoux*. Ele ficou duas semanas atrás do apertado programa de filmagem que tinha feito para si mesmo, e o contrato de Claire Bloom durou mais do que os três meses previstos (para a felicidade dela). Mesmo assim, o filme foi terminado em 55 dias, incluindo 4 dias de refilmagens. Isso era muito distinto das histórias intermináveis de filmagem de *O garoto* e *Luzes da cidade*. Sydney Chaplin Junior registrou algumas impressões sobre seu pai no trabalho:

> Começamos com algumas cenas dos quartos que duraram três semanas. Depois, vieram as cenas de rua, e foi durante essas filmagens que percebi que um dos figurantes estava usando um terno estranho, de cor mostarda, que me parecia muito horroroso. Chamei a atenção de meu pai sobre isso, ele riu e disse que era estranho, mas que ele mesmo tivera um terno daquele numa certa época. Logicamente, o terno que o figurante usava havia sido alugado de uma empresa de figurinos. Porém, sem saber o motivo, o figurante olhou a etiqueta no bolso interior. Lia-se: "Feito para o Sr. Charlie Chaplin, 1918".
>
> Outra vez, foi papai que contestou uma jaqueta que eu estava vestindo. Ele reclamou: "Olhe o comprimento das suas mangas comparadas com o comprimento da camisa. Vá ao alfaiate e peça para ele aumentar o comprimento delas imediatamente". Eu fui, enrolei um pouco as mangas da camisa e voltei. Papai disse: "Agora sim".
>
> Ele era, logicamente, um diretor realmente maravilhoso, usando a abordagem correta o tempo todo, sabendo intuitivamente como tratar cada artista distinto. Havia um ator mais velho que estava tão

> nervoso de trabalhar com ele que confundia suas falas. Para deixá-lo à vontade, papai confundiu suas próprias falas de propósito. Depois disso, o ator ficou confortável e, em seguida, a cena foi feita perfeitamente.
>
> E, logicamente, além de ser o diretor do filme, papai também era o ator principal. O tempo todo, a dificuldade dele era imaginar como ficaria em uma cena, o que ele não conseguia fazer antes que a cena fosse filmada, e seu método era trabalhar os movimentos antes e fazer seu substituto realizá-los enquanto ele observava pelo olho da câmera. Em um instante, ele estava atrás da câmera; no seguinte, estava a doze metros de altura em um andaime, explicando alguma coisa ao eletricista; no minuto seguinte, estava dando uma volta no palco mostrando algo ao pintor ou a outro ator[...]
>
> Não é surpresa que papai ficasse praticamente acabado. Ele era sempre o primeiro a chegar ao estúdio pela manhã e era o último a sair à noite. Sua esposa, Oona, vinha por volta do meio-dia com alguns sanduíches e torta de frutas para ele. À noite, ele ia exaurido para casa e, depois do jantar, começava imediatamente a planejar o dia seguinte de trabalho.
>
> Eu só me lembro de uma grande crise, que aconteceu com uma cena muito emotiva entre papai e Claire. Ele passou o dia inteiro nessa cena, que na tela mal dura três minutos, e ainda não estava satisfeito — principalmente com sua própria atuação. Então, ele passou o dia seguinte refilmando, e o dia seguinte também. Finalmente, aconteceu uma tomada incrível, que fez todos no palco chorarem, e, no fim, aplaudirem loucamente. Pela primeira vez em três dias, papai se permitiu sorrir.
>
> No dia seguinte, as pessoas que estavam desenvolvendo o filme telefonaram para dizer que acontecera alguma dificuldade técnica e aquele pedaço de filme tinha sido destruído. Papai ficou louco da vida quando ouviu isso; mas ele não teve coragem de contar a Claire. Apenas disse que ainda não estava satisfeito e queria refazer.[31]

Claire Bloom estava particularmente apreensiva com uma cena em que ela de repente descobre que pode andar de novo, pois ela sempre teve dificuldade em chorar "sob encomenda". Chaplin claramente não sentiu nenhuma das inibições que tivera quando dirigiu Jack Coogan na cena de choro. Antes de a cena começar, ele a criticou tão severamente, e ficou tão furioso, que ela caiu no choro. O pessoal da câmera tinha sido prevenido e capturou a cena em uma só

tomada: "Chaplin tinha julgado perfeitamente o que conseguiria tal feito — assim como Calvero sabia que mágica era necessária para fazer Theresa andar de novo".

Em geral, entretanto, Chaplin era paciente e compreensivo com seus atores. Eugène Lourié se lembrava dele sendo encantador com os seus filhos. Charles Junior, embora evidentemente idolatrasse o pai, tinha uma recordação diferente:

> E agora, finalmente era a vez de Sydney e eu sermos os alvos daquela busca por perfeição que, desde a nossa infância, víamos sendo despejada em cima de outras pessoas. Depois dessa experiência, eu estava mais do que convencido de que a imensa reputação e sua efervescente intensidade tornavam praticamente impossível para aqueles que trabalhavam com ele afirmar sua própria personalidade. Ninguém no mundo podia dirigir meu pai como ele mesmo se dirigia, mas eu sentia que atores menores dos seus filmes podiam se beneficiar ao serem dirigidos por outra pessoa.
>
> Comigo e com Sydney, ele era ainda mais exigente do que com os outros, eu creio. Como filhos dele, não podia parecer que éramos protegidos e, então, ele ia ao oposto extremo e ainda tinha a tendência de nos fazer de exemplos. Ele era especialmente duro com Syd, como o jovem galã, e às vezes eu ouvia as pessoas se lastimando por ele. Mas nunca ouvi o próprio Syd reclamando. Ele manteve sua serenidade e aprendeu com meu pai, e foi recompensado ao ser elogiado por sua performance nas críticas.[32]

Sydney e Claire Bloom ficaram romanticamente envolvidos durante a filmagem. Ela lembrava que, fora do *set* de filmagem, Sydney era:

> Maldosamente engraçado sobre as excentricidades do pai cabeçudo; mas, quando ele se apresentava para o seu papel no filme, desarmava toda a atitude defensiva e, confrontado com aquelas "excentricidades" paternais, ficava nervoso e desajeitado no *set*.[33]

Um pouco antes do Natal de 1951, a unidade de produção se mudou para os estúdios RKO-Pathé para fazer as sequências do teatro. As cenas dos bastidores do teatro foram filmadas primeiro e, no último dia do ano, Chaplin começou a rodar as cenas no palco. Para as cenas de balé, Claire Bloom foi dublada habilidosamente por Melissa Hayden:

> Quando a câmera chegava perto o bastante para permitir que eu entrasse e saísse do alcance da câmera tão rapidamente quanto possível [como me pediam para fazer] — era quando Melissa entrava e assumia. O efeito foi tão convincente que durante anos eu recebi elogios pela minha dança.[34]

Um aspecto tocante de *Luzes da ribalta* é a aparição de Buster Keaton em um duo com Chaplin — um louco dueto musical. Essa foi a primeira vez que os dois comediantes do cinema mudo apareciam juntos, e era a primeira vez desde 1916 que Chaplin trabalhava com um parceiro cômico. Buster Keaton, que como Chaplin também tinha sido treinado no *vaudeville*, chegou a Hollywood em 1917. Algumas fotografias do período mostram Chaplin gozando do jovem Keaton e de Roscoe Arbuckle quando visitava os estúdios Balboa, de Arbuckle.

Em *Luzes da ribalta,* Keaton interpretou um pianista míope e atrapalhado que, no momento em que se senta ao piano, é atacado por uma avalanche de folhas de partituras. Chaplin-Calvero, fazendo o violinista, tem seus próprios problemas: suas pernas, por alguma razão inexplicável, insistem em encolher dentro de suas calças largas. As consequências infelizes da tentativa de Buster de dar ao seu amigo uma nota "lá" progridem até que as cordas do piano se rompem, saindo para todos os lados, enquanto o violino de Calvero é pisoteado. Finalmente, a apresentação começa, depois que Calvero fez aparecer um novo violino. Calvero passa de uma melodia emocionante, que o leva às lágrimas, a um *vivace* demoníaco que eventualmente o lança no fosso do palco. Ele cai dentro do bumbo e ali mesmo é carregado ao palco para fazer seu agradecimento.

Keaton trabalhou no filme durante três semanas, de 22 de dezembro a 12 de janeiro. No *set,* ele era reservado a ponto de se isolar. Jerry Epstein se recordava que ele chegou com a pequena boina que usava em seus próprios filmes, e teve de ser gentilmente informado que Chaplin já tinha selecionado um traje e os acessórios para ele. No entanto, a equipe toda ficou encantada ao ver que, uma vez no palco, Chaplin e Keaton se transformavam em dois velhos comediantes profissionais, cada um deles determinado a superar o outro. Segundo Lourié, "Chaplin rosnava"; "ele dizia: 'Não, esta é a *minha* cena'". Claire Bloom também sentia que "algumas de suas *gags* podem ter sido brilhantes demais para Chaplin; porque, mesmo tendo rido do modo como ele riu ao ver os copiões na sala de projeção, Chaplin não pareceu achar adequado deixar todas essas *gags* na versão final do filme".[35]

Chaplin evidentemente teve um prazer especial ao criar os pastiches dos números e canções de *music hall* eduardianos. *Spring Song* levava a um número encantador de dança com Claire Bloom usando um *bonnet* e uma roupa de bailarina. Em *Oh for the Life of a Sardine*, ele parodia perfeitamente o estilo vocal de George Bastow, um dos últimos *lions comiques* e criador do "Capitão Gingah".

Entretanto, deve ter ficado mais satisfeito com *I'm an Animal Trainer*, pois aqui, depois de mais de trinta anos de tentativas, ele, finalmente, conseguiu introduzir a performance do circo de pulgas que inicialmente tinha feito em *O garoto*. Chaplin resistiu aos apelos de seus assistentes para acrescentar a reação e as risadas da plateia na trilha sonora. Ele estava convencido (corretamente, naquela época) de que, em um cinema, o público providenciaria a reação necessária, e que assim seria autêntico. Ele não previu a possibilidade de os filmes serem exibidos em cinemas com plateias vazias, ou pior ainda, na tela da televisão. Visto nessas circunstâncias, sem as risadas ou a apreciação de uma plateia presente, as sequências têm uma qualidade espectral e sinistra — talvez não completamente inapropriada, pois as canções são os sonhos ou pesadelos da fama e do fracasso passados de Calvero. Eugène Lourié estava presente quando as músicas foram filmadas: "Ele era muito exigente consigo mesmo ao filmar as músicas do *vaudeville*. Ele dizia: 'Vamos fazer de novo, posso fazer melhor do que isso.' Às vezes ele filmava quinze vezes".[36]

A última filmagem foi feita em 25 de janeiro de 1952 e Chaplin começou imediatamente a editar e montar o filme. As Blooms, muito tristes por abandonarem a atmosfera familiar do filme e do estúdio, deixaram a Califórnia no *Santa Fe Chief*, em 13 de fevereiro.

Chaplin passou a maior parte dos três meses seguintes editando e, em maio seguinte, ordenou a reconstrução de vários cenários para refilmagens. Nesse ponto, outro Chaplin se juntou ao elenco. Algumas das novas tomadas exigiam que Terry fosse vista através da porta aberta do apartamento de Calvero, e Oona dublou Claire Bloom nessas cenas. Em 15 de maio, Chaplin mostrou uma versão bruta a James Agee e Sidney Bernstein[37] e ficou feliz com a reação deles. Em 2 de agosto, as versões finais estavam prontas para uma exibição no Paramount Studios Theatre, que comportava duzentas pessoas, e nessa ocasião estava lotado. Sidney Skolsky, o aclamado jornalista da *Variety* descreveu o evento, dois dias depois:

> A lista de convidados incluía desde celebridades como Humphrey Bogart e Doris Duke a várias senhoras e senhores idosos e pessoas que tinham trabalhado com Chaplin desde *Em busca do ouro*, em 1924. Chaplin e seu assistente, Jerry Epstein, exibiram o filme às duas da tarde, pois Chaplin queria verificar a cópia pessoalmente. Chaplin, que escreveu, dirigiu e estrelou o filme, tinha de fazer tudo pessoalmente. Ele foi até lanterninha da sessão. Depois, quando as luzes da sala de projeção foram desligadas e o filme começou, esse homem de cabelos grisalhos se sentou à mesa de som no fundo da sala e regulou o som do filme. Foi a noite mais excitante que eu já tive em uma sala de cinema...

> Havia drama e história na sala. Havia comédia e drama na tela, e havia aquela pitada de drama acontecendo paralelamente ao próprio filme...
> As luzes da sala de projeção se acenderam. A plateia toda se levantou, aplaudiu e gritou: "Bravo!"; de Ronald Colman a David Selznick, do juiz Pecora a Sylvia Gable. Era como se toda Hollywood estivesse rendendo tributo a Charlie Chaplin...
> Então, o pequeno homem grisalho foi ao palco. Ele disse: "Obrigado. Eu estava com muito medo. Vocês são as primeiras pessoas a verem o filme. Ele tem duas horas e trinta minutos. E não quero prendê-los mais. Quero dizer 'Obrigado'". E foi até onde Chaplin pôde chegar. Uma mulher na plateia gritou: "Não, não! Obrigada a você!". E depois outros na plateia assumiram essas palavras e as gritaram para Chaplin[...] De algum modo, acho que essa é a chave para *Luzes da ribalta*. Não importa se algumas pessoas acham que o filme é bom e outras o considerem excepcional. O grau não importa. Esse não é um filme comum feito por um homem comum. É um grande pedaço de emoção e de história do cinema, e eu acho que todos que são verdadeiramente interessados em cinema devem dizer "Obrigado".

Chaplin tinha decidido que a estreia mundial de *Luzes da ribalta* deveria ser em Londres, e que ele levaria Oona e as crianças para o evento e depois seguiriam para uma temporada prolongada de férias. Seria a primeira visita de Oona a Londres. Eles planejavam perder a exibição à imprensa na estreia em Nova York e, em 6 de setembro, deixaram a Califórnia para a primeira parte da viagem. Na noite anterior, Tim Durant ofereceu em sua casa um *clambake*[50] de despedida. Os convidados incluíam Artur Rubinstein e Marlon Brando, que foi o único a chegar de *smoking*.

Chaplin os divertiu com um impressionante número, uma dança com Katharine Dunham[38] em que ele reproduz e espelha perfeitamente os maneirismos, a personalidade e a graça dela. Mas Charles Chaplin Junior sentia que seu pai estava preocupado, e no dia seguinte, quando Tim Durant levava Chaplin e Oona de carro para a Union Station, Chaplin lhe disse que teve a premonição que não voltaria mais.[38]

Os Chaplins chegaram a Nova York a bordo do *Santa Fe Chief* acompanhados de Harry Crocker, que iria acompanhá-los à Europa para tomar conta da publicidade. Uma semana depois, os quatro filhos e suas babás, Edith McKenzie (Kay-Kay) e Doris Foster Whitney, juntaram-se a eles. A semana em Nova York

foi um tanto restrita. O advogado de Chaplin o tinha prevenido de que havia um processo contra a United Artists e que podiam tentar lhe entregar uma intimação, o que poderia frustrar toda a viagem. Chaplin teve de ficar escondido, não pela primeira vez, embora parecesse que ele tenha deixado o Sherry-Netherlands Hotel em, pelo menos, uma ou duas ocasiões. Edith Piaf estava se apresentando em Nova York, e em suas memórias ela menciona que Chaplin foi ver sua apresentação e a visitou no camarim.

A pedido de Crocker, Chaplin foi a um almoço com a equipe editorial das revistas *Time* e *Life*, um evento que ele considerou frio e inamistoso e que não conseguiu notícias favoráveis nas revistas. Ele também foi a uma coletiva para a imprensa de Nova York. Não houve repetição da atmosfera de hostilidade aberta da coletiva de *Verdoux*, mas Chaplin considerou a atmosfera apreensiva e inamistosa. Todavia, depois ele foi gratificado por muitas das críticas publicadas.

Na quarta-feira, 17 de setembro de 1952, a família Chaplin embarcou para a Inglaterra no *Queen Elizabeth*. Ainda fugindo do oficial de justiça, Chaplin subiu a bordo às cinco horas da manhã e não ousou se mostrar no deque. Consequentemente, o devotado James Agee, que tinha ido vê-lo partir, não conseguiu vê-lo enquanto Chaplin acenava agitadamente seu chapéu de uma das janelinhas do navio. Chaplin e Agee não se veriam mais: o crítico morreu alguns anos depois, de ataque do coração. Uma vez no mar — os oficiais de justiça tinham ficado para trás —, Chaplin experimentou uma sensação de liberdade. Ele se sentia como se fosse outra pessoa. "Não mais um mito do mundo do cinema, ou um alvo de amargura, mas um homem casado saindo de férias com sua esposa e família".[39]

O *Queen Elizabeth* estava no mar há dois dias quando o rádio trouxe notícias extraordinárias. O Procurador-Geral dos Estados Unidos, juiz James McGranery, tinha rescindido o visto de entrada de Chaplin e ordenado que o Serviço de Imigração e Naturalização o prendesse para ser ouvido em audiência quando — ou se — ele tentasse entrar no país. O juiz disse "que essas audiências determinarão se ele pode ser admitido no país segundo as leis dos Estados Unidos". O Departamento de Justiça acrescentou que a ação que estava sendo efetuada baseava-se no Código Americano de Estrangeiros e de Cidadania, Seção 137, Parágrafo C, que permitia barrar estrangeiros com base na "moral, por motivos de saúde ou de insanidade, ou por defender o comunismo ou ser associado a organizações comunistas ou pró-comunistas". O Procurador-Geral disse que seu curso de ação tinha sido planejado há algum tempo, mas que ele tinha esperado Chaplin sair do país para pô-lo em prática. Em outras palavras, Chaplin não tinha mais o direito de voltar ao local em que fizera a sua casa nos últimos quarenta anos, e para o qual ele tinha trazido tanto amor e brilho.

À atitude do Procurador-Geral seguiu-se uma negociação urgente entre o Departamento de Justiça e o de Serviço de Imigração e Naturalização, que

começou em 25 de agosto, quando um certo Sr. Noto, da Imigração, telefonou ao FBI dizendo que Chaplin pretendia viajar de barco para a Inglaterra em setembro.

A informação do Sr. Noto parece ter conduzido a uma reunião, em 9 de setembro, entre Edgar J. Hoover e o Procurador-Geral, que estava ansioso para confrontar as acusações "macartistas" de que sua administração era "suave com o comunismo". O juiz McGranery era um católico devoto e politizado e, ao longo dos anos, recebeu várias comendas do papa Pio XII: Cavaleiro Comendador da Ordem de São Gregório, Cavaleiro da Ordem do Santo Sepulcro de Jerusalém e Camareiro de Capa e Espada.[40] No Departamento de Justiça, ele "expandiu a seção de segurança interna da divisão do departamento criminal".[41] Como assistente especial, indicou Roy Cohn, que se tornaria mais famoso, e eventualmente mal-afamado, como o braço direito do Senador Joseph McCarthy. McGranery disse a Hoover que ele "estava considerando procedimentos para evitar a entrada no país de Charlie Chaplin por depravação moral". Os arquivos do caso Barry foram revividos mais uma vez: "Observe que está tudo incluído no memorando para A.G.", rascunhou Hoover.

Em 16 de setembro, Hoover informou ao escritório de Los Angeles que tinha sido emitido um visto de reentrada para Chaplin e que eles deveriam relatar qualquer informação sobre sua visita ao exterior ao escritório central. Uma nota no pé da página comenta: "O INS informou que, mesmo que ele tenha recebido o visto de reentrada, essa permissão não garante que lhe será permitido entrar nos Estados Unidos". Isso seria confirmado pelo pronunciamento de McGranery em 19 de setembro.

Os arquivos do FBI revelam como a ação de McGranery era dúbia e quão nervoso o Serviço de Imigração e Naturalização (INS) estava a respeito de sua própria posição no assunto. Na reunião de 29 de setembro, entre um supervisor do FBI e três oficiais do INS:

> O Sr. Farrel afirmou claramente que no momento o INS não tinha informações suficientes para expurgar Chaplin dos Estados Unidos caso ele tentasse voltar. O Sr. Mackey interveio dizendo que o INS poderia, logicamente, dificultar a reentrada do Sr. Chaplin, mas que, no final, Chaplin seria admitido. O Sr. Mackey frisou que, se o INS tentasse postergar a reentrada de Chaplin nos Estados Unidos, isso envolveria uma questão de detenção que poderia prejudicar severamente tanto o INS quanto o Departamento de Justiça. O Sr. Farrel disse ainda que, enquanto o INS não tinha informação suficiente para basear a exclusão de Chaplin, caso ele tentasse entrar no país antes de 24 de dezembro de 1952, depois dessa data o INS, esperava poder construir um caso contra Chaplin com base

> na nova Lei de Imigração e Nacionalidade (*Public Law 414, 82nd Congress)*, que seria efetivada a partir dessa data. O Sr. Farrel expressou seu ponto de vista de que, se o advogado de Chaplin fosse astuto, faria Chaplin voltar para os Estados Unidos antes da data de efetivação da lei.[42]

Eles não precisavam se preocupar. Chaplin não voltaria mais.

Capítulo 18:
Exílio

Quando o *Queen Elizabeth* aportou em Southampton, Michael Chaplin, de seis anos de idade, ficou perdido (ele foi finalmente encontrado no ginásio do navio), o que deu aos repórteres tempo para entrevistar Chaplin antes que ele embarcasse no trem para Londres. Ele foi cauteloso em evitar uma resposta direta em relação à ação do governo americano, pois tudo o que possuía ainda estava nos Estados Unidos, e ele estava aterrorizado de que eles pudessem inventar algum modo de confiscar seus bens. Indicou que pretendia voltar e enfrentar quaisquer acusações:

> O governo dos Estados Unidos não volta atrás em nada que faz. Eles não vão voltar atrás na permissão para a minha volta.
> Estes são tempos de tumulto, disputas e amargura. Agora não é a época dos grandes artistas. É a era dos políticos.
> As pessoas agora têm a tendência de discutir tudo. Mas eu sou muito filosófico a respeito disso. Tento fazer o melhor que posso.
> Eu não quero criar nenhuma revolução. Tudo que quero fazer é criar mais alguns filmes. Eles poderiam divertir as pessoas. Assim eu espero...
> Nunca fui político. Não tenho convicções políticas. Sou individualista e acredito na liberdade.[1]

Ele lhes disse que tivera uma ideia para um novo filme sobre um refugiado político que chega ao Novo Mundo. Um machucado na cabeça tinha feito o homem sofrer de *cryptosthenia*, que o fazia falar em uma língua antiga. Como não havia ninguém na fronteira que pudesse entendê-lo, ele passou em todos os testes de idioma. Chaplin imitou a cena do interrogatório para os repórteres. Sabendo da extrema discrição de Chaplin sobre suas ideias para filmes, é improvável que ele estivesse falando sério a respeito desse projeto: era só um aperitivo apetitoso para a imprensa.

Mais seriamente, ele falou a respeito de seu desejo de mostrar Londres à esposa e aos filhos, e de explorá-la ele mesmo novamente. Ele se lembrou de como "a música, primeiro, penetrou minha alma" (ele nunca variava a frase) quando ele ouviu os músicos de rua tocando *The Honeysuckle and the Bee*. "Eu tinha 7 anos de idade e agora tenho 63, mas jamais esquecerei". Parecia que tinha levado consigo seu álbum de recortes, pois os repórteres disseram que ele mostrou a primeira notícia sobre ele, de 1903, atuando em *Jim a Romance of Cockayne*.

Embora não tão numerosa quanto em suas visitas anteriores, a multidão estava

aguardando em Southampton, e novamente em Waterloo, onde muitas pessoas romperam os cordões de isolamento da polícia em uma tentativa de tocar nele. Ainda mais pessoas esperavam do lado de fora do Savoy. O Sr. e a Sra. Marriott, rei e rainha do *Festival of Britain Pearly*, trouxeram-lhe uma cesta de flores adornada com botas, um chapéu-coco e uma bengala, subscrita pelo povo de Londres. A essa altura Chaplin ficou mais emocionado que de hábito pelos gestos emotivos.

No dia de sua chegada, ele deu uma coletiva de imprensa:

> Ao ver o Sr. Chaplin cara a cara, logicamente, se procuram por sinais de sua criação cinematográfica tragicômica. Mas, em vez disso, vê-se um homem pequeno, amistoso, de cabelos brancos, sua aparência mais rosada que o normal por causa da iluminação da pequena plataforma de onde ele se dirige aos ansiosos jornalistas por meio de um microfone. Quando ele desce do palco, está perdido. O enxame lentamente rodeia a sala com ele ao centro, e quando alguém consegue alcançar esse epicentro, guiado por uma secretária afável, há um tempo ridiculamente pequeno para uma conversa pessoal, que, de fato, as pessoas se abstêm de impingir a ele.[2]

O público e a imprensa britânicos ficaram encantados e intrigados com a sua primeira visão de Oona. Tímida e retraída como era, somente uma pequena declaração foi conseguida dela: "Fico feliz de ficar nos bastidores e ajudar quando sou necessária. Talvez seja por isso que sou a única de suas quatro esposas que ele trouxe a Londres, e estou muito orgulhosa". Perguntaram-lhe como Chaplin era como marido: "Charlie é uma personalidade dividida. Metade dele é difícil — a outra é fácil. Mas acho que administramos isso com muita felicidade. Ele é um marido atencioso e um pai maravilhoso". Chaplin disse aos repórteres, quando o *Queen Elizabeth* atracou em Cherbourg: "Eu vou voltar". Em Londres, ele disse: "Espero voltar". E Oona comentou: "Não me surpreenderia se ele decidisse ficar na Inglaterra".

Depois de dez anos de frieza na América, Chaplin ficou gratificado com as cartas de fãs que chegavam ao Savoy, muitas delas implorando que ele ficasse. Lionel Hale declarou no *News Chronicle*:

> Como conservador e amigo da América, há sempre algum bem na insensatez: o bem deve ser que a Inglaterra e as ruas de Londres — que mudaram tanto desde os dias da neblina e dos lampiões a gás e dos meninos descalços — possam, depois de um longo tempo, ter novamente como um de seus valentes habitantes

um dos maiores artistas da época, o Sr. Charles Spencer Chaplin.[3]

Na Câmara dos Comuns, os parlamentares instavam o Ministro de Relações Exteriores, Anthony Eden, a exigir do governo americano que permitisse a volta de Chaplin, sem obstáculos ou impedimentos. A maioria da opinião pública americana também não estava a favor do Procurador-Geral. Um congressista americano que visitava a Inglaterra falou do caso como "perseguição". Um editorial no *New York Times* disse que aqueles que seguiram Chaplin ao longo dos anos não podiam considerá-lo uma pessoa perigosa:

> Nenhuma situação política, nenhuma ameaça internacional pode destruir o fato de que ele é um grande artista que tem dado um prazer infinito a muitos milhões de pessoas, não em um único país, mas em todos. A menos que haja provas mais evidentes contra ele no momento presente, o Departamento de Estado não se engrandecerá nem aumentará a segurança nacional se o enviar ao exílio.[4]

Enquanto isso, o Procurador-Geral McGranery estava engajado no processo macartista de insinuações. Ele disse, sombriamente: "Se o que foi dito sobre ele for verdade, em minha opinião, ele tem uma personalidade repulsiva". Ele alegou que, quando o público soubesse dos fatos nos quais ele estava baseando sua atitude de barrar a entrada dele nos Estados Unidos, iriam perceber que sua ação era justificada. McGranery alegou que Chaplin tinha sido acusado na imprensa de ser membro do Partido Comunista e também de "graves acusações morais". Ele não quis ser específico sobre as acusações, dizendo que desse modo estaria ajudando Chaplin em sua defesa. Ele só foi adiante para acrescentar que "ele tem sido acusado de fazer declarações maldosas e de desprezo sobre o país cuja graciosa hospitalidade o tinha enriquecido".

McGranery foi forçado a admitir que tinha tomado sua atitude sem qualquer consulta a outros departamentos do governo. Acreditava-se, na verdade, que o Departamento de Estado e muitos oficiais de Washington tinham ficado desgostosos com a reação adversa ocorrida em todas as partes do mundo. McGranery, entretanto, evidentemente estava sob pressão, ao mesmo tempo da ala direitista e de elementos macartistas. O Senador Richard Nixon, usando o papel timbrado do Comitê do Senado para o Trabalho e Bem-Estar Público, tinha escrito a Hedda Hopper, em 29 de maio de 1952,[5] quatro meses antes da partida de Chaplin:

> Prezada Hedda:

Concordo com você que a maneira que o caso Chaplin tem sido cuidado durante anos foi uma desgraça. Infelizmente, não podemos fazer muito a respeito, porque as decisões são feitas por camaradas como Acheson e McGranery. Mas você pode ficar certa, no entanto, de que eu vou ficar de olho no caso, e possivelmente depois de janeiro, poderemos trabalhar com uma administração que aplicará a Chaplin as mesmas leis do cidadão comum.
Cordialmente, Dick Nixon.

Enquanto isso, Chaplin estava revigorado por suas explorações de Londres. Da varanda no Savoy, ele podia ver o Tâmisa e a nova ponte de Waterloo, que ele não gostou nem um pouco: "Só porque ela passa por cima da minha infância".[6] Ao mesmo tempo, alguma coisa ainda restava da Kennington que ele tinha conhecido quando menino; e nessa e em visitas posteriores, Oona viria a conhecer o lugar tão bem como ele mesmo. Quando estava sozinho, ele preferia ir de ônibus ou de metrô, e raramente era reconhecido. Em sua primeira noite em Londres, foi à Scoth House, um *pub* perto de Leicester Square, onde o dono era um antigo colega da Karno, Jimmy Russel — um dos muitos intérpretes do Garoto Horrível em *Mumming Birds*. Porém, para seu pesar, Russel não estava lá naquela noite. Durante as tardes, enquanto as crianças faziam seus próprios passeios com as babás, Chaplin e Oona iam tomar chá no Fortnums.

Comparadas aos seus últimos anos na Califórnia, essas semanas em Londres foram um redemoinho de atividade social. Na primeira noite, eles jantaram na casa de Douglas Fairbanks Junior, os Oliviers também foram convidados. Na noite seguinte, eles foram ao Old Vic, para ver Claire Bloom fazendo a Julieta de Alan Badel. Alguns dias depois, Chaplin levou a Srta. Bloom para uma caminhada pelo mercado do Covent Garden, e ela ficou tocada pelo modo que todos os negociantes o saudavam afetuosamente com um "Olá, Chefe!". Eles foram a um concerto de Toscanini e, em seguida, se encontraram com ele. Viram Emlyn Williams em suas leituras dos poemas de Dickens e, depois, jantaram com ele acompanhados por Noël Coward, Alec Guiness e Binkie Beaumot. Eles foram convidados no Variety Club, no Savoy, e também no almoço oferecido pelo Círculo de Críticos. Chaplin estava tão mais acessível nessa visita do que esteve em qualquer de suas outras visitas a Londres, que se previa confidencialmente que ele participaria tanto do Royal Variety Performance quanto do Royal Film Performance. Ele não participou; tinha dito a um repórter da *Times* que não havia chance de ele se apresentar no palco novamente.

"Você tem de estar continuamente praticando". E mesmo quando

alguém o lembrou do prazer que daria e do quão inconcebível seria um ator de *music hall* perder o conhecimento do ofício, isso não pôde convencê-lo a mudar de ideia.

Todavia, Chaplin concordou com uma entrevista de improviso de meia hora para o *BBC Light Programme*. Os entrevistadores foram Dilys Powell, *Sir* Michael Balcon, Paul Holt, John Mills e Robert Mackenzie. Ele contou como no começo de sua carreira ele costumava "escrever com a câmera" (no que ele antecipou o conceito de *caméra-stylo* do diretor francês Alexandre Astruc). Com isso, queria dizer o modo como ele costumava ir para o *set* de filmagem pela manhã sem uma ideia. Então, ele começava, ficava empolgado e seu entusiasmo começava a criar. Ele explicou que isso era um contraste com os longos, vagarosos e completos preparativos com que tinha feito seus últimos filmes. Disse que tinha ambientado *Luzes da ribalta* em Londres, em parte por causa de uma sensação de nostalgia e em parte porque queria dizer algo a respeito da gentileza e da humanidade, e Londres lhe parecia um cenário adequado. O filme não era autobiográfico, exceto na medida em que inevitavelmente expressava a personalidade de seu criador, como em qualquer outro trabalho seu.

Chaplin tinha muito a dizer sobre personalidade. Sua própria concepção de um filme era de que ele servia para fornecer o cenário para uma personalidade marcante, que a história e todo o resto só existiam para mostrá-la. Ele acreditava que, na época do cinema mudo, a personalidade do ator contava mais do que nos dias atuais. Muito mais era deixado à imaginação do espectador. Os atores do filme, então, pertenciam à poesia e aos contos de fada, por assim dizer: "Mas não podemos voltar ao cinema mudo, e talvez eu apenas os esteja romantizando".

Essa foi a única ocasião registrada em que ele disse que tinha aprendido muito sobre o uso da música com Fred Karno, que tinha usado música por sua incongruência e para sublinhar a sátira — alguma atmosfera do século XVIII, talvez para acompanhar as aventuras dos vagabundos.

Enquanto a palavra "gênio" continuava a ser ouvida, Chaplin disse rindo que isso não o constrangia mais. Na verdade, ele não tinha mais vergonha de ser chamado assim: "Nós temos tantos deles em Hollywood". Ele gostava de pensar que a palavra significava, simplesmente, alguém que cuidava do estilo, que fazia as coisas conscientemente e que, às vezes, se saía notavelmente bem. De sua parte, ele disse que nunca tinha sido condescendente com o público, que sempre tinha feito o melhor que podia.

A estreia mundial de *Luzes da ribalta*, em prol da Royal London Society for Teaching and Training the Blind, à qual compareceu a Princesa Margareth, aconteceu no Odeon, na Leicester Square, em 23 de outubro. A exibição para a imprensa aconteceu no cinema na mesma manhã. Claire Bloom apareceu com Chaplin no topo das escadas do saguão; quando ela pôs os braços em volta dele e

o beijou ("Ele finalmente tinha se acostumado comigo na vida real também"), eles foram calorosamente aplaudidos. A Srta. Bloom estava trabalhando no teatro à noite, então, não pôde ficar para a estreia, mas Chaplin apareceu muito eufórico no palco. Era a primeira estreia de cinema na Inglaterra a ser mostrada ao vivo pela televisão.

Deixando os filhos felizes na fazenda de seu amigo, *Sir* Edward Beddington-Behrens, Chaplin e Oona se mudaram para Paris para a estreia francesa, acompanhados de Harry Crocker. Lá, eles foram ainda mais generosamente festejados. Foram convidados para almoços com o presidente e na Embaixada Britânica; Chaplin recebeu a Legião de Honra e se tornou membro honorário da Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Compareceram à estreia membros do Gabinete e do corpo diplomático, e a ausência do embaixador foi sentida. Na Comédie-Française, eles foram convidados de honra em uma apresentação de gala de *Don Juan*, de Molière. Harry Crocker ficou ansioso sobre as consequências da reputação política de Chaplin de um jantar com Louis Aragon, Pablo Picasso e Jean-Paul Sartre. Depois, Chaplin e Oona visitaram o estúdio de Picasso, "o sótão mais deplorável, parecido com um celeiro", com pilhas de inestimáveis obras-primas dos contemporâneos de Picasso. Chaplin não falava francês e Picasso não falava inglês. Picasso se lembrava:

> Os intérpretes estavam fazendo o melhor que podiam, mas a coisa estava muito devagar. Então, tive a ideia de ficar sozinho com Chaplin e ver se talvez nós conseguiríamos estabelecer algum tipo de comunicação por nós mesmos. Eu o levei ao meu estúdio de pintura no andar de cima e lhe mostrei algumas pinturas em que estava trabalhando. Quando terminei, fiz uma profunda reverência e um floreio para lhe dizer que era a vez dele. Ele compreendeu na hora. Foi ao banheiro e fez a mais maravilhosa pantomima de um homem se lavando e fazendo a barba, com todos aqueles pequenos movimentos reflexos involuntários como assoprar bolhas de sabão nas narinas e tirá-las das orelhas. Quando ele acabou a performance, pegou duas escovas de dentes e fez a maravilhosa Dança dos Pãezinhos, da sequência da Véspera de Ano Novo de *Em busca do ouro*. Foi como nos velhos tempos.

Infelizmente, Picasso, que se opunha violentamente a todo sentimentalismo, não gostou de *Luzes da ribalta*. "Quando ele começa a apelar para as emoções e afeições, talvez impressione Chagall, mas isso não funciona comigo. É apenas má literatura". Ele também não conseguiu se reconciliar com as alterações físicas que o tempo tinha efetuado em Chaplin:

> A tragédia real reside no fato que Chaplin não podia mais assumir a aparência física de palhaço porque ele não era mais esbelto, e não tinha mais o rosto e a expressão do seu "pequeno vagabundo", mas o de um homem que envelheceu. O tempo o havia vencido e transformado em outra pessoa. E agora ele era uma alma perdida — apenas outro ator em busca de sua individualidade, e ele não seria mais capaz de fazer ninguém rir.

A jovem esposa de Picasso sentiu que a resposta negativa dele pode ter sido influenciada pelas semelhanças entre a história do filme e a situação pessoal deles.

Nos Estados Unidos, a campanha contra Chaplin e *Luzes da ribalta* continuava. Em uma reunião entre 10 e 12 de outubro de 1952, a Legião Americana [uma associação americana de veteranos de guerra] adotou a seguinte resolução:

> O FILME DE CHARLES CHAPLIN, *LUZES DA RIBALTA*, E SUA VOLTA AOS ESTADOS UNIDOS
>
> Considerando que Charlie Chaplin produziu e fez um papel importante no novo filme, *Luzes da ribalta*, que logo será exibido nos Estados Unidos;
>
> Considerando que Charlie Chaplin está agora fora das fronteiras americanas;
>
> Considerando que Charlie Chaplin nunca requisitou ou assumiu as responsabilidades de um cidadão, embora tenha se beneficiado generosamente do modo americano de viver;
>
> Considerando que Charlie Chaplin sempre manifestou uma atitude de desprezo pelo patriotismo americano;
>
> Considerando que o Departamento de Justiça iniciou uma investigação relacionada à concessão de um visto de entrada para Charlie Chaplin;
>
> Consequentemente, decidimos que o Comitê Executivo nacional da Legião Americana, em sua reunião em Indianapolis, Indiana, entre os dias 10 e 12 de outubro de 1952, incita os distribuidores do filme *Luzes da ribalta* a revogarem a apresentação até que as questões sejam resolvidas.
>
> Também decidimos que a Legião Americana elogia a decisão do Departamento de Justiça por sua decisão de investigar a elegibilidade de Charlie Chaplin de retornar à costa dos Estados Unidos.

A Legião escreveu às cadeias e cinemas individuais, anunciando sua "intenção

de defender nosso caso junto ao público por meio de piquetes e de outras medidas publicitárias. Portanto, queremos informar a vocês que a Legião Americana irá defender essas atitudes junto aos cinemas do distrito em que o filme *Luzes da ribalta* for exibido".[7]

A Legião Americana manteve a palavra: um representante da United Artists relatou ao escritório central:

> Fomos avisados por telefone pelo RKO Orpheum Theatre de Dubuque, Iowa, que o público começou a se rebelar durante a exibição de *Luzes da ribalta* no cinema, correndo pelas galerias, rasgando os assentos, e foi preciso chamar a polícia para proteção; então, o filme foi retirado de cartaz depois de dois dias.

Não é de surpreender que as maiores cadeias de cinemas — Fox, Loew e RKO — fossem convencidas a retirar o filme de cartaz pouco tempo depois de suas primeiras exibições.

Enquanto isso, Hedda Hopper publicou um ataque notório em sua coluna nacional:

> Ninguém pode negar que [Chaplin] é um bom ator. Isso não lhe dá o direito de ir contra nossos costumes, de abominar tudo o que defendemos, de atirar nossa hospitalidade de volta em nossa cara[...] Eu abomino o que ele defende[...] Bons ventos que levem o refugo!

Todavia a imprensa americana não foi unânime. O jornal *The Nation*, de 4 de outubro de 1952, dizia:

> Quaisquer sejam suas posições políticas[...] Charlie Chaplin dificilmente pode ser considerado uma ameaça às instituições americanas[...] Chaplin é um artista cujo reluzente talento tem, durante décadas, despejado seu brilho sobre o país que adotou, e trazido alegria ao mundo.

Entre o piquete e a hostilidade da imprensa, os novos chefes da United Artists, Robert Benjamin e Arthur Krim, sinceramente comprometidos com o filme, tinham um grande problema para conseguir uma distribuição favorável. Um relatório enviado a Benjamin por um chefe de publicidade da empresa, Max E. Youngstein, datado de 28 de agosto de 1952, é uma avaliação valiosa da posição de Chaplin com a imprensa americana na véspera de sua partida dos Estados Unidos: "Aqui há certas questões a serem desenvolvidas", disse Youngstein, "as

quais, eu penso, devem ser levadas ao Sr. Arthur Kelly, e por meio dele, ao Sr. Chaplin".

1. Denton Walker, Leonard Lyons e Earl Wilson são os únicos colunistas que mencionaram Chaplin de modo favorável. Até agora, conseguimos quatro artigos favoráveis na coluna de Lyon, três na coluna de Walker e dois na coluna de Wilson, com mais artigos prometidos.

2. Walter Winchell, Dorothy Kilgallen, Ed Sullivan, Frank Farrel e Hy Gardner estão na oposição. Hy Gardner está sendo processado por Chaplin e, logicamente, não vai fazer nada pelo filme. Ele também tem forte influência no *Herald Tribune* (que publica a sua coluna) para tornar quase impossível que nós consigamos espaço para o filme. Sullivan, Kilgallen e Farrel têm conexões estreitas com os veteranos da Catholic War Veterans, e se recusarão veementemente a mencionar Chaplin, exceto sob uma luz desfavorável. Winchell, além de estar com a imprensa de Hearst, é pessoalmente ressentido com Chaplin.

3. Além dos colunistas, todos os jornais de Hearst que contatamos estão, definitivamente, recusando qualquer tipo de artigos favorável a Chaplin.

4. Hy Gardner, além de ser colunista, é também *Legionnaire*. Ele está se queixando bastante de Chaplin à Legião Americana, e no momento presente há um artigo previsto para publicação no *American Legion Magazine*, a ser escrito por Victor Lasky, repreendendo Chaplin. Esse artigo está previsto para a próxima edição, de novembro.

5. Recebemos informação de uma fonte muito boa de que a Catholic War Veterans vai boicotar *Luzes da ribalta*.

6. Como informado ontem, a Cruz Vermelha voltou atrás na proposta de associação com o filme. Eles nunca tinham mencionado nada contra Chaplin. Deram uma razão técnica para a desistência.
Não tenho mais qualquer dúvida de que teremos grandes problemas com boicote, piquetes e outras dificuldades[...]
Também gostaria de agendar uma reunião com o Cardeal Spellman para tentar descobrir o que pode ser feito para resolver o

problema.

Uma vez na Europa, Chaplin parecia notavelmente insensível aos problemas da United Artists e aos dedicados esforços da empresa em benefício de seu filme. Ordens oficiais e queixas eram jogadas de volta aos Estados Unidos. Em novembro, ele mandou instruções para cortar as sequências que envolviam o prestidigitador sem braço, Claudius. Ele ainda esperava os enormes percentuais de distribuição que recebia nos seus melhores dias (60 ou 65% para a temporada do London West End, por exemplo). Ele insistiu na retirada do *trailer* que a United tinha preparado (sua principal objeção era o uso da palavra "gênio", que ele corretamente sentia ser inapropriada para a América no momento). Chaplin também ameaçou um processo quando descobriu que a empresa tinha feito exibições privadas sem sua autorização. Em 12 de janeiro de 1954, ele impetuosamente rejeitou o pedido da United para emprestar por três dias uma cópia de *Luzes da ribalta* para o presidente Perón da Argentina. No entanto, pareceu mais favorável ao pedido da Rainha Elizabeth II para uma projeção em Sandringham.[8] Uma sucessão de telegramas revela como ele se mantinha atento às condições de exibição:

> Londres, 19 de novembro de 1952
> Por favor, dê as instruções. Amplificar urgentemente o som além do normal em todo lugar onde seja necessário. O diálogo do filme deve ser ouvido facilmente. Críticas. Som muito baixo, tanto a musica quanto o diálogo. Isso pode explicar parcialmente a boa recepção. Favor confirmar se este telegrama foi recebido e a solicitação providenciada.
> Chaplin
> Lausanne, 26 de dezembro de 1952
> Entendi. Cópia do Astor em más condições, gasta e remendada, com palavras faltando e inadequada para exibição. Isso é negligência da United Artiste [*sic*] e deve ser corrigido imediatamente. Isso mostra má admnistração e não encoraja os produtores a lançarem o produto de primeira qualidade pela United Artiste [*sic*].
> Charles Chaplin

O pobre Benjamin não podia conter seu desespero:

> O que me desanima, além de outras considerações, é o fato de que, mesmo que *todos* que estão em contato próximo com Arthur Kelly (e eu quero dizer todos, não excluindo a mim mesmo)

estejam trabalhando com *Luzes da ribalta* como se fosse uma cruzada, e não um empreendimento de distribuição; o beneficiário real não aprecia esse ponto crucial. Eu queria que ele pudesse ver isso, e acho que você deveria lhe dizer como a U. A. está se dedicando substancial e exclusivamente a *Luzes da ribalta*, em detrimento de seu outro produto[...] Isso para não falar do tipo de sacrifícios que Bill e Max têm feito em seus contatos com os jornais, os exibidores etc. — antigos relacionamentos que estão sendo pressionados e prejudicados, só tendo em vista *Luzes da ribalta*.

A causa imediata da frustração de Benjamin era que a United Artists tinha batalhado longa e dolorosamente para conseguir um acordo de distribuição com o circuito de Loew, que Chaplin vetou porque não gostou dos termos (que eram os mesmos aplicados naquele tempo a *Uma aventura na África* e a *Matar ou morrer)*.

No caso de *Verdoux*, a recusa da Loew em exibir o filme foi o ponto chave da relutância nacional; por isso é que, se Loew programasse o filme, isso podia ser um grande impulso para uma grande decisão nacional, evitando, assim, outra catástrofe como foi *Verdoux*. Agindo assim, Chaplin está dando vantagem ao inimigo, pois está apoiando os rumores de que os exibidores não irão exibir o filme. A resposta mais absoluta a isso é Loew programar a exibição do filme, e acho quase impossível compreender como Chaplin pode prejudicar tanto um filme ao não concordar com a proposta deles.
Há tantas maneiras de alguém expressar sua frustração livremente e chegar à conclusão de que, se é assim que Chaplin quer, por que nós deveríamos continuar tentando escapar do inevitável? Eu não sei que instinto é esse que nos faz continuar lutando; talvez seja a relutância de deixar que o desconhecimento dele do mercado não só arruíne o filme neste mercado, mas carimbe um grande artista como um fracasso nos Estados Unidos. E certamente o fracasso de *Luzes da ribalta* nos Estados Unidos, logo depois do fracasso de *Verdoux*, levará ao fim em termos nacionais. O que me espanta é como Chaplin pode pensar que somos tão cuidadosos no exterior e não tenhamos entusiasmo no campo doméstico. Ele acha que fazemos diferença entre nossos executivos do exterior e os que atuam aqui?

Chaplin e *Luzes da ribalta* não estavam desprovidos de defensores. Em 30 de outubro, a Hollywood Foreign Press Association concedeu um certificado de mérito a *Luzes da ribalta*. Charles Chaplin Junior o recebeu em nome do pai. Nem todos os veteranos apoiavam a posição da *Legião Americana*. O capítulo Bedford-Eastern Parkway do Comitê de Veteranos Americanos aprovou uma resolução em protesto à retirada do filme de exibição pelos distribuidores:

> A resolução foi aprovada por unanimidade, lastimando a atitude da Legião de pressionar os exibidores e lastimando a boa vontade destes em submeter-se às exigências injustificadas desse grupo. Este capítulo da AVC sente que a ação dos proprietários dos cinemas traz implicações agourentas ao futuro da democracia americana e à liberdade de discussão sobre a qual a democracia é baseada[...]
> Nós não estamos preocupados com um indivíduo específico ou com um filme específico. Estamos preocupados com a rendição indolente ao poder puro e simples. Tememos pelo futuro da América quando um produto comercial desejável pode ser eliminado do mercado livre, sem razão, sem desculpa e sem questionamento — simplesmente, porque alguém brandiu um dedo ameaçador.[9]

À medida que ele foi tendo mais e mais certeza de que não iria tentar retornar aos Estados Unidos, Chaplin teve de se confrontar com o problema de transferir sua fortuna para a Europa. Providencialmente, quase todos os seus bens pessoais estavam guardados em um cofre de banco e, pouco antes da partida para a Europa, ele tinha tomado providências para que Oona tivesse acesso a ele. Como ele não podia voltar aos Estados Unidos, a única solução era Oona ir a Hollywood sozinha. Os dez dias que ela ficou fora — praticamente a primeira vez que eles ficavam separados desde o casamento, nove atrás — fizeram Chaplin sentir grande ansiedade, aterrorizado que as autoridades americanas pudessem descobrir algum artifício para evitar que ela deixasse o país. Oona deixou Londres de avião, em 17 de novembro de 1952· naquela época, Nova York ainda era uma viagem que durava a noite toda. De Nova York, ela voou para Hollywood acompanhada de Arthur Kelly. Eles chegaram em 20 de novembro e foram embora em 23 de novembro. Em apenas dois dias, Oona, inexperiente em negócios como era, teve de levantar os bens de Chaplin nos Estados Unidos.

Ela descobriu que, desde a sua partida, o FBI tinha interrogado os criados em uma tentativa de descobrir alguma prova de degradação moral na vida doméstica. Era patente que a agência estava desesperada para descobrir alguma coisa — qualquer coisa — que pudesse substanciar as insinuações do Procurador-

Geral. Todos os que tinham relações com Chaplin foram interrogados — incluindo Tim Durant, o advogado dele e as figuras principais do caso Barry. Os detalhes do divórcio mexicano de Paulette foram reexaminados. Até Lita foi interrogada sobre seu casamento de mais de um quarto de século antes. Ela, orgulhosamente, se recusou a dar qualquer informação que pudesse lesar o ex-marido.

A vítima mais lamentável do assédio do FBI foi Wheeler Dryden. Desde que tinha sido empregado no estúdio, a devoção de Wheeler ao seu ilustre meio-irmão tinha aumentado ao ponto da veneração. Até hoje ainda existem, nos arquivos de Chaplin, pequenos embrulhos, habilmente embalados, amarrados e etiquetados com a caligrafia de Wheeler, com notas como: "Roteiro, incompleto, mas com uma anotação de próprio punho do Sr. Chaplin". No *set* de filmagem, ele seguia Chaplin a uma distância respeitosa, afugentando os importunos, zelando para que as meditações dele não fossem perturbadas, trazendo-lhe informações e frutas, sempre pronto para qualquer coisa que Chaplin precisasse. Às vezes, ele podia tentar alguma sugestão útil e suportar pacientemente se a recusa dele fosse rude. Ele colecionava cuidadosamente cada relíquia do estúdio e de Chaplin. O acúmulo de quinquilharias pode ter contribuído para a desavença com a esposa, com quem ele tinha se casado durante a realização de *O grande ditador*. O filho deles, com o nome de Spencer Wheeler, tornar-se-ia um músico de *jazz* famoso. Embora tenha guardado os modos de um velho ator inglês de Shakespeare, Wheeler era um homem tímido. Ele se sentiu abandonado primeiro quando Charles deixou a Califórnia, e depois Sydney. E ficou apavorado com os interrogatórios do FBI. Ele começou a suspeitar que o FBI estivesse envenenando a sua comida, e se recusava a sair de casa. Ted e Betty Tetrick iam de vez em quando tentar convencê-lo a sair para um passeio, mas qualquer lugar aonde fosse ele observava atentamente as ruas, como se temesse que os Tetrick fossem abandoná-lo também. Wheeler morreu em 30 de setembro de 1957, aos 65 anos.

Oona retornou a Londres em 27 de novembro e, poucos dias depois, a família partiu para a Suíça. Como Chaplin não ia voltar para os Estados Unidos, uma residência na Suíça era, provavelmente, mais vantajosa do ponto de vista financeiro. Enquanto procuravam uma casa permanente, eles se mudaram para Beau Rivage, em Lausanne — um luxuoso hotel em estilo antigo, favorito de muitos reis exilados. De Lausanne eles foram para Roma, para a estreia italiana de *Luzes da ribalta*. Chaplin recebeu a condecoração da Ordem de Mérito da República Italiana, embora a ocasião tenha sido um tanto frustrada por uma demonstração de extremistas direitistas que o alvejaram com vegetais. Depois, ele disse que tinha ficado muito perplexo com a graça do incidente e rido do evento. Ele se recusou a processar os jovens ofensores.

Os Chaplins rapidamente encontraram sua casa. Em janeiro de 1953, eles se mudaram para a Manoir de Ban, em Corsier sur Vevey, que inicialmente foi

alugada de seu proprietário, um ex-embaixador americano. Depois de um mês, eles a compraram por supostos 100 mil dólares. O imóvel era uma elegante casa de campo com 37 acres de parque, pomar e jardins. Tinha quinze quartos em três pavimentos. No térreo, ficava um elegante salão com portas envidraçadas que davam para um terraço com colunas que, durante o verão, era o foco da vida doméstica. Na outra ponta do salão, portas duplas conduziam respectivamente à sala de jantar e à biblioteca, onde Chaplin passaria mais e mais de seu tempo quando estava em casa. Uma elegante escada elíptica de pedra (que exercia uma fascinação especial nas crianças, pois se dizia que a esposa do antigo dono tinha morrido ao cair dela) levava ao primeiro andar, com suítes para convidados e os quartos principais. O dormitório de Chaplin era decorado com simplicidade; ele mesmo desenhou os móveis em madeira clara, com um quê dos anos 1930 em sua austeridade racional, algo de eduardiano nas proporções e um elemento vitoriano em seu vigor evidente. O estilo, como ele costumava dizer, era Chaplin. Oona deu muita atenção a aumentar e decorar a sua suíte, com sua bela vista do lago Leman e das montanhas. Suas pinturas incluíam um quadro de Eakins, mostrando o estúdio do artista com uma modelo nua, que, provavelmente, era a avó de Oona. O terceiro piso, ao qual se chegava através de uma escada mais modesta ou do elevador instalado pelo antigo dono, era o reino das crianças e de suas babás. Embora ele mesmo não bebesse, Chaplin fez uma adega nas tortuosas catacumbas embaixo da casa, e depois construiu um cofre climatizado para guardar seus filmes. Durante a vida de Oona, um aposento na adega era reservado para o enorme volume dos arquivos de Chaplin: os roteiros, os registros do estúdio, álbuns de recorte de jornais, negativos de vidro de fotografias do *set* de filmagem. O porão provou não ser adequadamente impermeável, e, depois da morte de Oona, os arquivos continuaram a ser transferidos de um local para o outro.

Chaplin sentia alguma ansiedade sobre o custo de manter criados em uma propriedade tão grande; quando as crianças cresceram, a equipe chegou a ter uma dúzia de criados. Nos anos posteriores, a engrenagem doméstica da mansão dependia grandemente de italianos: o mordomo e a cozinheira, Gino e Mirella Terni, que chegaram em 1958, e ficaram por cerca de 25 anos, e o motorista, Renato Govoni, um homem gentil de aparência distinta que, em 1965, assumiu o posto de seu irmão, Mario. Mario retornou depois e, após a morte de Oona, continuou como ajudante-geral da propriedade.

A necessidade mais urgente de Chaplin era uma secretária. Um amigo sugeriu a Srta. Rachel Ford, que tinha vivido em Paris praticamente toda a sua vida, mas continuava muito britânica na aparência e no modo alegre e *nonsense* de encarar a vida. Durante a guerra, ela tinha chegado ao mais alto posto possível para uma mulher no Exército da França Livre. Depois, trabalhou no Movimento Europeu, organizando conferências internacionais. Ela foi convencida a considerar um

emprego temporário com Chaplin, principalmente porque tinha herdado de seu pai uma paixão pelas criações cinematográficas de Chaplin. Quando chegou à mansão, os Chaplins ainda estavam desembalando as coisas, e a Srta. Ford sentiu que não estava em sua melhor apresentação. Ela usava uma bota masculina em um pé e, no outro, um sapato feminino, tinha sofrido uma queimadura e estava acompanhada de um cachorro preso em uma corda — ele tinha perdido a coleira. Com seus modos diretos, ela explicou que não sabia datilografar, não tinha experiência como secretária e só estaria livre por algumas semanas entre as conferências. No fim, ela ficou por mais de trinta anos, tempo em que se identificou completamente com os interesses dos Chaplins, que encontraram nela uma administradora íntegra, astuta, habilidosa e com uma determinação férrea. Chaplin ficou encantado, por exemplo, com a obstinação dela em perseguir infrações dos seus direitos autorais. A Srta. Ford parecia encontrar o mesmo avivamento ao lidar com complexidades legais que outras pessoas podiam encontrar no *bridge* ou no xadrez. Em seu primeiro encontro com os Chaplins, ela ficou deslumbrada pela beleza e juventude de Oona e, como alguém "que nunca soubera o que era timidez", ficou perplexa ao perceber o quanto os dois pareciam ser tímidos. Desde o começo, ficou claro que o papel da Srta. Ford seria mais de uma administradora que de uma secretária; então, uma secretária com as habilidades datilográficas que ela não possuía foi contratada, Mme. Eileen Burnier.

Tendo se estabelecido, Chaplin anunciou: "Quero seis meses de paz e tranquilidade nessa casa. Não iremos a grandes festas, nem a grandes recepções, ficaremos por aqui". Eles manteriam essa resolução, mas como se viam como parte da comunidade local, iam fazer compras, reclamavam quando as coisas não davam certo e, de vez em quando, apareciam em algum evento festivo (que era sempre bom para os recibos). Uma desvantagem da casa tinha sido negligenciada e causaria atritos entre Chaplin e as autoridades locais. Os Chaplins tinham visto e comprado a casa na quietude do inverno, e aparentemente ninguém se preocupou em avisá-los da proximidade do campo de tiro de Guémont, onde os cidadãos capazes de Vevey faziam seu treinamento de tiro ao alvo desde 1874. Em 1955, Chaplin apresentou um protesto formal contra o barulho incômodo. As autoridades do pequeno distrito, ansiosas por obsequiar tal residente ilustre, fizeram concessões concordando em certos dias de silêncio, mas foram inflexíveis quanto à permanência do campo de tiro:

> A cidade de Vevey fará todo o possível para diminuir o barulho devido à proximidade do campo de tiro. Mas devemos enfatizar que, sob os termos da lei federal sobre o tiro ao alvo militar, devemos oferecer livremente uma área e temos a intenção de fazê-lo.

Enquanto Chaplin viveu, a contenda continuou, com protestos intermitentes e a chegada ocasional de peritos para medir os decibéis. A inconveniência do barulho não era auxiliada pelo crescente tráfego de uma via expressa que cingia a propriedade. Em momentos de irritabilidade, Chaplin ameaçava vender e mudar-se para a Riviera.

Com ou sem barulho, Chaplin agora se sentia confiante sobre a retirada de suas últimas raízes da América. No começo de março de 1953, quando a família estava em férias na Riviera, o estúdio e a casa em Beverly Hills foram postos à venda. O estúdio foi vendido seis meses depois para uma empresa imobiliária de Nova York por 700 mil dólares — um valor consideravelmente menor do que o pedido. Em abril, Chaplin retirou seu pedido de reentrada nos Estados Unidos com uma declaração pública:

> Tenho sido objeto de mentiras e propaganda maliciosa por poderosos grupos reacionários, que, com sua influência e com a ajuda da imprensa marrom, têm criado uma atmosfera em que os indivíduos de mente liberal podem ser selecionados e perseguidos. Nessas condições, acho virtualmente impossível continuar meu trabalho cinematográfico, portanto, desisti de morar nos Estados Unidos.[10]

Não obstante, o FBI, com uma lógica torturada, considerou que a retirada do pedido de visto podia ser "uma tentativa da parte dele de dar a impressão que não ia voltar para os Estados Unidos, enquanto, na verdade, podia tentar voltar sem ser percebido pelas autoridades do país". Agentes foram avisados para ficar alertas.

Em fevereiro seguinte, quando os Chaplins chegaram a Heathrow para uma semana de férias em Londres, Oona tinha um passaporte britânico: na semana anterior, ela havia renunciado à sua cidadania americana. A última conexão com os Estados Unidos seria cortada em março de 1955, quando Chaplin vendeu sua parte na United Artists.

Chaplin não fez concessões sobre as opiniões da "imprensa marrom" americana, que, naturalmente, uivou um "eu te disse" quando ele almoçou com Chou En-Lai, em julho de 1954, ocasião em que o chanceler chinês estava na Conferência de Genebra. Só a curiosidade teria forçado Chaplin a aceitar o convite. Alguns anos depois, quando Chaplin estava em Londres preparando *Um rei em Nova York*, ele se encontrou com os líderes soviéticos Bulganin e Khruschev em uma recepção no Claridges. A reunião foi cordial, embora Chaplin, diplomaticamente, tenha evitado se encontrar com o embaixador americano, Harold Stassen, que também estava presente. Também houve ataques em maio de 1954, quando Chaplin aceitou o Prêmio da Paz (de 5 mil

libras), de uma organização comunista pela paz. Ele claramente havia lidado com tato com a questão ao doar a maior parte do dinheiro. Em outubro, ele chegou a Paris para presentear o Abade Pierre com 2 mil libras, para a construção de abrigos para os sem-teto da cidade. Na semana seguinte, ele foi a Londres e doou mais 2 mil libras ao prefeito, Herbert White, em uma cerimônia na prefeitura de Lambeth, para ser usado para os idosos e pobres do município. Muitos idosos e pobres de Lambeth se reuniram na ocasião para dar a Chaplin uma animada acolhida como "local".

Não havia mais questões sobre sua aposentadoria. Menos de seis meses antes de sua morte, embora terrivelmente fragilizado, Chaplin ainda declarava: "Trabalhar é viver — e eu quero viver". Um ou dois anos antes disso, ele tinha dito: "Eu não posso parar... As ideias continuam pululando em minha cabeça". Já aos sessenta anos, ele estava explodindo de vontade e necessidade de trabalhar. No final de 1953, falava com confiança sobre o novo filme, embora não revelasse sobre o que seria: "Essa indústria é um monstro que agarra tudo. Preciso me agarrar com ciúmes a cada grão de ideia que consigo ter". Ele estava procurando um garoto de doze anos para fazer um papel no filme, então, o projeto já podia ser *Um rei em Nova York*, que foi anunciado oficialmente em maio de 1954, como *The Ex-King*. Naquela época, ele achava que seria "mais ou menos um musical".

Durante a maior parte de 1954 e 1955, ele trabalhou no roteiro, embora no início também tenha reconsiderado *Shadow and Substance*. Por isso, Isobel Deluz, que tinha sido contratada como estenógrafa, às vezes não tinha certeza sobre qual dos roteiros ela devia pegar, ou se era um memorando para alguma *gag* ou fala sem objetivo específico. Ela se lembrava de como ele ficou deliciado um dia, quando uma cena particularmente comovente, que ele tinha meio ditado e meio representado, a afetou tanto que ela começou a chorar. "É esse tipo de ataque sentimental que realmente os empolga na bilheteria", ele observou, alegremente.

> Chaplin nunca foi fluente em seus ditados, e raramente terminava uma sentença. Ele ia para frente e para trás no texto e saltava para outra sequência. Seria assim:
> "Eu te amo. — Eu te amo" (*ele abaixa a cabeça timidamente*). "É isso, é isso. Apenas isso. — Eu te amo. Apenas faça uma anotação disso em algum lugar; pode ser necessário mais tarde. Agora, onde estão aquelas outras páginas? Está certo, está certo". (*lendo*). "Isso é tudo. Não vamos fazer mais nada hoje. Os profissionais de tênis chegaram. Preciso fazer algum exercício, senão minha silhueta vai ficar mais gorda[...]"

Chaplin corrigia à mão as transcrições das sessões de ditado: a criação de um

roteiro era um processo recorrente de ditados, datilografia, correção e redatilografia.

No outono de 1955, o roteiro estava adiantado o bastante para a produção começar a ser feita, e Chaplin convidou Jerry Epstein, produtor assistente de *Luzes da ribalta*, para ser seu produtor associado em *Um rei em Nova York*. Epstein chegou à Europa e se juntou à vida doméstica na Manoir de Ban, onde se tornou o predileto e confidente de todas as crianças Chaplins. Uma nova empresa de produção, a Attica, foi criada. Os estúdios foram alugados da empresa Shepperton Studios, e, em novembro de 1955, Oona chegou a Londres para organizar as acomodações durante o período de produção. Ela se decidiu pelo Great Fosters Hotel, em Egham, que tinha a vantagem de ser tranquilo, rico em associações históricas e com fácil acesso ao estúdio.

Chaplin, naturalmente, iria interpretar o papel principal do rei exilado que chega a Nova York cheio de otimismo pelos seus planos de paz mundial, mas é rapidamente pego pelo frenesi materialista e pela paranoia política da América contemporânea. Chaplin precisava de uma atriz para o papel da jovem representante publicitária, ambiciosa, porém atraente, que o convence a se submeter a lucrativas humilhações atuando em comerciais de televisão. Jerry Epstein já conhecia Kay Kendall, que recentemente tinha tido um sucesso considerável com suas aparições em *Genevieve*, *Doctor in the House* e *O passado do meu marido*. Oona compartilhava a admiração de Epstein pela comediante, e Chaplin foi contagiado pelo entusiasmo deles. Sem dúvida, seu próprio interesse ainda seria atiçado ao saber que ela era bisneta de um dos maiores ídolos dos teatros de variedades de sua infância, Marie Kendall, que tinha criado a canção *Just Like The Ivy*. Epstein relatou o interesse de Chaplin à Srta. Kendall cedo demais. Infelizmente, ele e Oona cometeram o erro de arranjar para que Chaplin visse *Genevieve*, que gozava de sucesso comercial e com a crítica. Chaplin não gostou nada do filme, e decidiu que de jeito nenhum queria trabalhar com a Srta. Kendall. Consequentemente, Epstein ficou com a ingrata tarefa de esgotar as esperanças da Srta. Kendall. É surpreendente que Chaplin não tenha gostado do talento elegante de Kay Kendall, que ainda hoje brilha, mesmo que outros aspectos do filme possam ter se dissipado. Por fim, ele se decidiu por Dawn Addams, que tinha conhecido quando ela estava filmando em Hollywood, pouco antes de sua partida da América. Ela era atraente e sua atuação no filme se provaria profissional e alegre. O segundo papel feminino, o da rainha distante, foi dado a Maxine Audley, uma atriz com a mesma aparência aristocrática de Claire Bloom, que recentemente tinha feito papéis principais no Shakespeare Memorial Theatre, em Stratford.

Para o papel do resignado embaixador do rei, Chaplin testou vários veteranos do teatro e finalmente escolheu Oliver Johnston, um ator que tinha passado a maior parte da carreira em uma honorável obscuridade, mas que fornecia um

contraste cômico encantador e eficaz. Outro ator inglês de tipos no elenco foi Jerry Desmonde, que tinha atuado com Sid Field e Norman Wisdom, e Sidney James, que estava prestes a estabelecer uma nova carreira para si como astro nas comédias do *Carry On*. Para o papel do advogado do rei, ele escalou o comediante de teatro Harry Green, judeu-americano, que por acaso tinha começado a vida como advogado. A atuação de Green foi hábil e engraçada, mas Chaplin sempre teve a desagradável sensação de que ele estava tentando eclipsá-lo.

Depois do rei, o papel dramático mais importante era o de um garoto cujos pais foram vítimas da caça às bruxas macartista, e de quem o rei se torna amigo — consequentemente, atraindo suspeita sobre si mesmo. No final de 1953, Chaplin já tinha começado sua busca do menino para fazer esse papel, e parece que somente bem pouco tempo antes de começar a produção é que ele teve a ideia de usar seu próprio filho, Michael: ele tinha planejado inicialmente dar a Michael um papel muito pequeno, o do aluno da escola progressista que costuma usar o dedo tanto para fazer bolos quanto para cutucar o nariz. Michael gostou do trabalho: "Eu me esforcei muito para fazer o que meu pai queria e nós nos demos bem".[11]

Chaplin precisou de coragem para levar a cabo tal filme, em uma época em que a maioria dos homens já teria se aposentado, em condições bastante novas para ele, e muito menos favoráveis que o ambiente de trabalho que ele tivera nos últimos quarenta anos. Ele não era mais proprietário de seu estúdio com operários conhecidos, que conheciam seus caprichos, a postos. O único membro oficial da equipe que tinha conhecido o estúdio de Hollywood era Epstein. Não houve mais reuniões relaxadas de roteiro, com as chances que elas forneciam de testar ideias com seus colegas de confiança. Certamente, não havia mais o luxo do tempo para parar e refletir, e tentar de novo as cenas de algum modo diferente. Altos aluguéis de estúdio, custos de produção e exigências sindicais relativas à equipe exigiam um calendário apertado.

A pressão aparece no filme acabado. A presença de um assistente destemidamente crítico como Eddie Sutherland ou Dan James podia ter extraído do roteiro a sua verbosidade; e alguém podia ter tido a coragem de salvar Chaplin de pronunciar "nucular" em vez de "nuclear". Georges Périnal era um grande cinematógrafo que tinha trabalhado com Claire, Korda e Cavalcanti, mas a Nova York *made in* Londres tinha uma aparência ordinária, mambembe, completamente ausente das cidades míticas e sugestivas de *Luzes da cidade* e *Tempos modernos*. Barbara Cole, que foi a continuísta do filme, observou que:

> A razão para a iluminação não estar à altura da qualidade normal de Georges era porque Chaplin andava pelo *set* logo depois de Georges ter começado a fazer a iluminação, anunciando: "Vou

> filmar agora!". É claro que Périnal protestava e fazia o melhor possível enquanto Chaplin estava fazendo seus ensaios finais, mas, certamente, ele estava qualquer coisa menos feliz com os resultados que lhe permitiram conseguir...[12]

Barbara Cole também se recordava:

> Uma das razões de eu estar presente à edição era que[...] Chaplin estava acostumado com seu próprio estúdio, então, quando ele exigia uma sala de projeção "agora!", era o meu dever convencê-lo que ele teria de esperar algumas horas, pois todos os cinemas estavam completamente cheios naquele momento.[13]

Do mesmo modo que uma vez Chaplin tinha se oposto à tirania dos ditadores europeus, agora ele voltava seu ataque à paranoia destrutiva que tinha tomado conta da América. Quer o ataque tenha sido bem-sucedido ou falhado, a importância de *Um rei em Nova York* é que Chaplin foi o único cineasta com a coragem de fazê-lo em uma época em que o macartismo ainda prevalecia. Antes de começar o filme, ele estava ciente de que devia excluir o enorme mercado americano. Na verdade, *Um rei em Nova York* não foi exibido nos Estados Unidos até 1976, quase vinte anos depois que foi feito.

Em nome dos velhos tempos, o filme começou com a legenda: "Uma das menores inconveniências da vida moderna é uma revolução". O rei exilado, Shahdov da Estrióvia, busca refúgio nos Estados Unidos, onde espera continuar seus planos de usos pacíficos para a energia atômica. Infelizmente, seu desonesto primeiro-ministro (Jerry Desmonde) fugiu com os fundos que iriam financiar tais planos. O rei e seu leal embaixador Jaume (Oliver Johnston) são iniciados nos diversos aspectos da vida americana contemporânea — música, cinema, televisão e um sarau com representantes da mídia e da *intelligentsia*. O rei visita uma escola progressista, onde conhece uma criança precoce, Rupert Macabee, que lê Marx e o inunda com uma torrente de oratória radical e libertária. Ele também conhece uma jovem representante de publicidade, e suplementa os fundos reais — que diminuem rapidamente — aparecendo em comerciais de televisão.

O rei reencontra Rupert vagando sem teto pelas ruas geladas: ele fugiu da escola para evitar o Comitê de Atividades Antiamericanas, que quer interrogá-lo sobre as lealdades políticas dos pais e amigos deles. O FBI leva o garoto embora e o próprio rei é chamado diante do comitê. Sua aparição é um fiasco: ele consegue se enrolar em uma mangueira de incêndio e ensopar os membros do comitê. Ele é absolvido de qualquer sinal de comunismo, mas decide ir embora da América do mesmo jeito. Antes da partida, ele visita Rupert, mas encontra o

menino, que antes era animado, cabisbaixo e envergonhado. Enganado para pensar que estaria ajudando seus pais, ele "deu nomes".

Alguns incidentes do filme são diretamente baseados nas experiências recentes do próprio Chaplin. Na chegada ao aeroporto, Shadov diz aos repórteres como está emocionado por chegar aos Estados Unidos, enquanto o tempo todo ele está tendo suas impressões digitais colhidas pelos agentes da Imigração. Chaplin não tinha se esquecido da sua humilhação pessoal durante o caso Barry, quando a imprensa foi convidada a fotografá-lo enquanto tiravam suas impressões digitais. Outro incidente que pode ser ligado à experiência real é a cena em que o rei, temendo uma intimação do comitê, foge quando vê um perseguidor sinistro de óculos escuros — só para descobrir, quando é finalmente acuado, que o homem só queria o seu autógrafo. Em seus últimos dias na América, com receio dos oficiais de justiça, Chaplin saía rapidamente de seu hotel, todos os dias, para almoçar no Club 21. Al Reuter — que mais tarde ficaria conhecido como caçador e negociante de autógrafos — por acaso, trabalhava lá naquela época. Al largava o serviço às 15h da tarde — mesmo horário em que Chaplin saía do clube, e assim, durante dias seguidos, ele punha seus óculos escuros e perseguia Chaplin, com seu livro de autógrafos na mão. Todos os dias, Chaplin o despistou, até que no último dia, Al, finalmente, o alcançou e conseguiu um autógrafo de seu alvo, visivelmente aliviado.[14]

Pode-se objetar — como o foi — que mangueiras de incêndio são ineficazes contra o macartismo, assim como a comédia pastelão é ineficiente contra ditadores. Em uma crítica publicada no *Evening Standard*, quase toda favorável, o dramaturgo John Osborne escreveu:

> De algumas maneiras, *Um rei em Nova York* pode ser seu filme mais amargo. É, certamente, o mais abertamente pessoal. É uma fúria calculada e apaixonada, contida desconfortavelmente na gentileza de uma personalidade cômica espantosa. Como o rei em seu filme, ele bateu o pó dos Estados Unidos de seus sapatos, e agora se virou para atirá-lo cuidadosa e deliberadamente nos olhos deles. Parte disso consegue o almejado, parte não.
>
> Na verdade, tendo em conta um alvo tão grande e fácil, grande parte dos ataques não passa nem perto. O que torna o espetáculo do desperdício de energia continuamente interessante é, mais uma vez, a técnica de um artista cômico singular.

É verdade que alguns dos alvos de Chaplin — o rock, o CinemaScope, os filmes de sexo — parecem marginais ao seu tema principal e dificilmente merecedores da atenção. Porém, uma parte do filme mantém triunfantemente a sua força: o drama de Rupert Macabee, a criança de quem roubam a honra inata. Como em

O garoto, Chaplin investiga a injustiça da sociedade até chegar à sua vítima mais vulnerável e derradeira. A diferença é que, enquanto *O garoto* é destituído em termos físicos, com Rupert, é a consciência e alma que são violadas.

A atuação de Michael Chaplin foi admirável: Rupert é uma criança volúvel e impetuosa, muito tocante na fúria do seu protesto em seu colapso final: "Estou cansado das pessoas me perguntando se eu sou isso, se sou aquilo". Chaplin e sua esposa depois se deliciam discutindo, amigavelmente, quem era melhor ator, Jackie Coogan ou Michael, e a mãe sempre preferia Michael. Os pais queriam que ele trocasse de nome para o papel, para John Bolton, para não tirar proveito do nome de Chaplin, mas a criança insistiu em usar seu próprio nome. Mais tarde, ele se recordava: "O único conselho que meu pai me deu sobre atuação foi: 'O que você precisa tentar fazer é ser o mais natural possível'".[15]

A filmagem se estendeu de 7 de maio a 28 de julho de 1956: o calendário de doze semanas foi o menor de todos os filmes de Chaplin. De agosto até setembro, Chaplin esteve em Paris, trabalhando na pós-produção. Pouco depois de sua chegada a Paris, em 25 de agosto, ele deu uma coletiva de imprensa sobre o filme vindouro, na qual os repórteres americanos foram banidos. Ele disse à imprensa confiantemente que esse seria seu melhor e mais engraçado filme, embora não fosse dizer muito mais: "Nele eu tentei me lançar, com entusiasmo, a aliviar o contraste que existe em uma cidade grande, tanto nas ruas quanto entre os habitantes".

Certo dia em Paris, aconteceu de Chaplin e Oona irem comer no mesmo restaurante que Paulette e seu atual marido, o romancista alemão Erich Maria Remarque. Eles se reuniram e o encontro foi muito afável. Remarque e Paulette viveram algum tempo na Suíça, embora os Remarques e os Chaplins nunca mais se encontrassem. Paulette explicou: "Vivemos em montanhas diferentes".

O trabalho no filme continuou durante a primeira metade de 1957. Em 23 de maio, Oona deu à luz sua sexta filha, que receberia o nome de Jane. A prole de Chaplin e Oona eventualmente chegaria a oito filhos: Geraldine (1944), Michael (1946), Josephine Hannah (1949), Victoria (1951), Eugene (1953), Jane (1957), Annette (1959) e Christopher (1962).

Um rei em Nova York foi lançado em 12 de setembro de 1957. Antes, porém, Chaplin o mostrou a amigos. Um deles foi J. B. Priestley, que escreveu:

> É sempre um prazer especial ouvir alguém que você admira e gosta descrever o que espera fazer e, depois, ver por si mesmo o que ele fez. Especialmente, se você não ficou desapontado com o resultado.
>
> Esse novo filme não me deixou com sensação de desapontamento. Parece-me que Chaplin conseguiu fazer algo muito difícil, assim como fez em *Tempos modernos* e *O grande ditador*.

> Ele transformou as brincadeiras de palhaço em sátira e crítica social, sem perder sua surpreendente habilidade de nos fazer rir.
> Parece-me — e meus padrões são altos — uma coisa maravilhosa de se fazer. Muitas pessoas, incluindo um grande número de pessoas que são pagas para escrever, não concordarão comigo. A verdade é que esse nosso período pós-guerra está rapidamente nos levando a uma época azeda, na qual muitos homens rabugentos não gostam de mais nada com exceção de zombar de qualquer pessoa de real estatura.
> E Charles Chaplin é grande. Ele é, de fato, um dos homens mais notáveis do nosso tempo.
> Para começar, ele é um dos poucos homens que fez a indústria do cinema servi-lo; que se tornou mestre dela, e não seu escravo. Mais cedo ou mais tarde, não importando quão brilhantes sejam, eles são sempre vencidos pelos executivos, pelos distribuidores, pelo mercado[...]
> Não há nenhum vestígio de selvageria comunista e desumanidade na sátira, pois Chaplin, como os artistas genuínos, é, no fundo, um anarquista genial e gentil, e a risada que ele provoca só clareia e suaviza a atmosfera.

Apesar dos temores de Priesley, a imprensa britânica foi largamente favorável, no mínimo, respeitosa. Um ótimo crítico, que também era roteirista, Paul Dehn, concluiu no *News Chronicle*:

> Sua narrativa pode ser incoerente, sua edição frouxa, seu trabalho de câmera, primitivo, e o cenário, abominavelmente ordinário (pelos padrões reluzentes de Hollywood), mas o filme diz mais em seu breve e tragicômico compasso do que todos os filmes da cintilante Hollywood este ano; e quanto mais você o vê, mais tem a dizer, o que eu considero um sintoma de grandeza.

A imprensa também foi amistosa na estreia em Paris, em 24 de setembro. Chaplin tinha barrado a imprensa americana na estreia no Gaumant Palace. Isso teve o efeito de excluir um dos mais leais e dedicados apoiadores e devotos de Chaplin, Gene Moskowitz, da *Variety*. Um dos mais generosos amados críticos da história do jornalismo cinematográfico, Moskowitz comentou, tristemente, na *Variety*: "Para um homem que exige liberdade e direitos de expressão para si mesmo, essa é uma ação negativa". Chaplin, evidentemente, condescendeu em falar com um ou dois correspondentes americanos. Ed Murrow foi um dos que tiveram a chance de lhe perguntar por que ele não tinha mostrado nenhum

aspecto positivo dos Estados Unidos. Chaplin respondeu francamente:

> Se você mostra os dois lados, fica mortalmente chato. Eu não sou um intelectual — sou um artista instintivo. Qualquer coisa que eu faça é pelo efeito.
> O cinema não é para pregar, e se eu tivesse feito isso aqui, estaria errado. Estou apostando em algo mais importante que a política — a afirmação do homem.

Outro americano que falou com Chaplin nessa época foi Ella Winter, que, com seu marido, Donald Ogden Stewart, também tinham sido forçados ao exílio nesses estranhos tempos. Os Ogden Stewarts continuaram amigos dos Chaplins até a morte deles; pouco antes do filme ser lançado, Ella Winter visitou Chaplin em Vevey, na Suíça. A entrevista dela foi publicada no *Observer* no mesmo dia em que a crítica de Kenneth Tynan, que não foi nem hostil nem apreciativa. Chaplin tinha lhe falado incessantemente sobre o filme:

> Chaplin estava impaciente para saber se as pessoas tinham gostado de seu novo filme em uma recente projeção particular. "Eles riram? O que disseram? Você gostou da parte em que...". Eu relatei detalhe por detalhe, e ele ouviu avidamente. "Isso é bom. Meu melhor filme é divertido, você não acha?". Suas mãos ágeis e sarapintadas gesticulavam a cada palavra. "Eles falam muita coisa sobre ele, que é *nonsense*, não é político, nem contra alguma coisa".
> "Mas me diga, você gostou...?". Ele não podia ouvir o bastante. Sempre fora possuído pelo trabalho, e esse filme lhe tinha dado mais ansiedade que os outros. Era o primeiro filme que ele fazia fora dos Estados Unidos.
> "Eu tive de me acostumar a uma nova equipe, métodos diferentes de trabalho, mas também houve vantagens — no mínimo, me custou 25% a menos". Ele apreciava muitas coisas sobre os técnicos britânicos: "Eles são mais lentos, mas são mais perfeitos".
> "Claro que eu fiz tudo. Eu criei a coisa toda. Para mim, um filme não é apenas um produto de produção em massa. Eu sou individualista."
> Você não quis a cor ou uma tela grande?
> "Não... Eu pinto em telas pequenas". Ele zanzava pelo pórtico para acompanhar seu pensamento.
> "Prefiro ver um homem sorver sua xícara de chá com uma colher do que ver a erupção de um vulcão. Quero que minha câmera

seja como o proscênio de um teatro, que venha para perto do ator, que não perca o seu contorno, que traga o público para ele. A economia de ação permeia todo o meu trabalho. As pessoas têm uma ideia de que o cinema deve ser elaborado, grande, espetacular, de alguma maneira talvez correta, mas eu prefiro intensificar a personalidade em vez de apresentar grandes gargantas sinuosas em uma tela enorme. Prefiro a sombra de um trem passando por um rosto a toda a estação de trem..."

"Sobre a América" — eu comecei.

Ele falou sobre isso aos borbotões. "Do que eles se condoem tanto? Houve tempo em que eles esticavam o tapete vermelho, literalmente, em cada palanque que eu subia, de Los Angeles a Nova York. A multidão me adorava. Agora todo esse *nonsense*... Pessoas que perdem tempo me caluniando... Atualmente, eu sou um puritano. Não tive tempo para viver todas as vidas que alguns deles me atribuem... Ou energia para isso. Fiz 85 filmes". (*Um rei em Nova York* era, na verdade, seu 84º filme.)

Conversamos um pouco sobre a face surpreendente da calúnia. Então, perguntei o motivo, quando tantos filmes do início do cinema parecem antiquados, os dele parecem bem.

"Meus palhaços são realistas, é por isso que não ficam fora de moda. Quando mergulho meus dedos em uma lavanda e os esfrego na barba de um velho, faço isso como se fosse um comportamento normal. Então, eles ainda riem de mim". E ele ri de si mesmo, como se estivesse pensando em si mesmo fazendo a mesma coisa.

"Eles me chamam de antiquado", ele disse, um pouco melancólico. "Não sei por que, suponho que eu ignore as 'técnicas modernas', o que quer que isso seja. Não gosto de truques de câmera — isso é para técnicos ou operários. Tudo o que isso deixa para o ator é fazer caras e bocas. É muito fácil filmar uma narina ou uma lareira. Isso também pode ferir o talento de um ator. Não gosto que os atores sejam tão assoberbados. De qualquer modo, essa é a minha preferência", ele concluiu, agressivamente. "Outros podem fazer de modo diferente; é o meu gosto pessoal e o meu estilo".

"Quanto à política, eu sou anarquista. Odeio governos, regras e grilhões... Não tolero animais enjaulados... As pessoas devem ser livres."

Subitamente, ele põe um dedão em cada cava: "O maior pequeno comediante do mundo" — ele sorri e se senta. Depois, fica de pé

> de novo. "Meu filme não é político. Só fico ansioso para que as pessoas riam. O filme é uma sátira; um palhaço precisa fazer sátira. Nunca fiz um filme que não fizesse isso". Depois de um instante, ele acrescentou: "Este é o meu filme mais rebelde. Recuso-me a fazer parte da civilização moribunda da qual ele fala".

Nos Estados Unidos, a campanha contra Chaplin ainda persistia. Em março de 1958, objeções de cidadãos locais forçaram a Biblioteca Pública de Hicksville a cancelar uma programação de quatro filmes de Chaplin. Quando a Calçada da Fama de Hollywood — mil estrelas de bronze colocadas na calçada, cada uma homenageando um diretor ou ator ou atriz diferente — foi feita, o nome de Chaplin foi omitido por causa de protestos dos proprietários de terrenos da região. Em 1956, o American Internal Revenue Service anunciou que iriam pedir de volta 1 milhão e 100 mil dólares em impostos devidos durante os três últimos anos de operação nos Estados Unidos. Em 1958, o valor estimado foi revisado para 542 mil dólares, com juros aumentando o total para 700 mil dólares. Entretanto, em dezembro de 1958, o processo foi definitivamente acordado em 330 mil dólares (com juros, o total era de 425 mil dólares). Então, Chaplin pagou sua saída dos Estados Unidos.

O FBI ainda mantinha seu arquivo, alimentado com informações da Embaixada de Genebra. Em 1954, o censor do Exército interceptou e passou para o FBI uma carta da Sra. Eisler para Oona na Suíça, na qual ela expressava a esperança de que *Luzes da ribalta* pudesse ser exibido não somente na Áustria, mas também na União Soviética e na China. Em 1955, Charles Chaplin Junior atuou em um filme alemão que tinha como título para o exterior *Yankee Business*, o que convenceu a agência de que visões subversivas podiam ser herdadas. Em 1957, a agência analisou a reação da imprensa europeia a *Um rei em Nova York* e concluiu que:

> O Departamento de Estado pode ser posto na berlinda. Qualquer atitude do governo para evitar a importação do filme, ou uma política de não interferência, pode estar sujeita a críticas. Qualquer crítica ao governo beneficiaria indiretamente o comunismo, desacreditando o governo dos Estados Unidos.[16]

Durante esse período, Chaplin parecia ter se tornado mais acessível a entrevistas — embora ele parecesse ter se acostumado à necessidade de enfrentar a imprensa quando havia um novo filme para ser divulgado. Em uma dessas entrevistas, ele expressou sua satisfação em voltar ao trabalho, sem perspectiva de aposentadoria. O entrevistador era Frederick Sands:[17]

> O crédito vai todo para Oona. Ela me instiga, porque acha que fico impaciente sem fazer nada.
> Depois de tomar a decisão de voltar a trabalhar, eu me tornei um homem muito mais feliz.
> Agora eu trabalho de seis a oito horas todos os dias. Geralmente, termino às cinco e faço uma sauna para me manter em forma. No verão, jogo muito tênis...
> Não tenho intenção nenhuma de me aposentar de novo.
> Coloco cada fração de minha energia ao escrever minhas memórias. Elas serão longas. Tenho muito para contar e, na minha idade, tenho pressa em terminá-las.
> Cada vez que penso nisso, tanta coisa vem à minha cabeça, que eu já tinha esquecido há muito tempo. Setenta anos é um longo tempo.
> E agora há o meu novo filme, com o homenzinho de chapéu-coco — em cores.

Questionado sobre por que havia abandonado o personagem do Vagabundo, em primeiro lugar, Chaplin respondeu:

> É, pessoal. Velhos amigos são como sapatos velhos, você sabe. Está tudo bem, mas você os joga fora.
> O homenzinho apenas não se encaixava... Houve tempos durante a era atômica em que eu não conseguia achar lugar para ele.
> Não ficava mais estimulado por ele, por causa da passagem do tempo. Você não pode compor com uma nota só...
> Mas agora devo trazê-lo de volta — o mesmo que ele era, sim, o mesmo que era, mas, logicamente, um pouco mais velho.

Nessa época, ele falou muito sobre trazer o Vagabundo de volta. Para outro entrevistador, em 1959, ele disse: "Eu estava errado em matá-lo. Havia lugar para o Vagabundo na era atômica". Seu interesse no personagem fora despertado ao trabalhar em *Vida de cachorro*, *Ombro, armas!* e em *O pastor de almas,* que, com a assistência de Jerry Epstein, ele editou e reuniu como *Festival Carlitos.* Tão severo como sempre na edição, ele excluiu momentos que achava que não mais funcionavam bem Como uma espécie de prólogo ao todo, ele juntou material de *Como fazer filmes,* que mostrava cenas do antigo estúdio. Essa era a primeira vez que o público via cenas do jovem Chaplin sem caracterização. Como introdução a *Ombro, armas!*, ele incluiu algumas cenas reais da Primeira Guerra, e sua própria reconstrução dos cenários de batalha não foi diminuída com essa justaposição. Durante todo o trabalho, Oona sentou-se ao lado dele,

costurando, e ele se queixava alegremente que, sempre que ele queria cortar uma cena, ela rogava para que ela permanecesse. Chaplin escreveu e gravou uma nova trilha para a nova montagem e, para *Pastor de almas*, ele compôs um novo pastiche *country*, *Bound for Texas*, que foi gravado por um cantor popular na época, Matt Munro. *Festival Carlitos* foi lançado em setembro de 1959.

Em abril de 1959, Chaplin celebrou seu septuagésimo aniversário. "Não me sinto nem um dia mais velho do que com 69 anos", ele disse. "Se eu apenas pudesse viver tempo bastante para fazer todas as coisas que quero fazer!". Ele recebeu mais de mil cartas de congratulações de todas as partes do mundo. Os convidados do seu jantar de aniversário incluíram a bailarina Noelle Adam, que logo se tornaria esposa de seu filho Sydney, e Sidnei Bernstein, o magnata britânico da televisão e do cinema, que presenteou Chaplin com um telescópio. Outro presente lhe deu bastante prazer: graças aos esforços da Srta. Ford, no dia anterior ao seu aniversário, a Roy Exports and Imports and Lopert Films recebeu uma intimação para a suspensão das cópias de *Tempos modernos* que estavam sendo distribuídas nos Estados Unidos de maneira completamente ilegal.

O aniversário de Chaplin foi noticiado em jornais ao redor do mundo. Ele foi perguntado sobre suas visões a respeito do futuro da humanidade. "Espero a abolição da guerra e que acertemos as diferenças na mesa de negociações... Eu espero que possamos abolir as bombas de hidrogênio e atômicas antes que elas acabem conosco". Em entrevistas mais íntimas, ele nunca se cansava de compartilhar seu maravilhamento acerca da vida pessoal idílica que havia conquistado. Dois anos antes, na época do nascimento de Jane, ele tinha declarado, comoventemente: "Com Oona para cuidar de mim e com as crianças para me inspirar, eu não posso envelhecer e nada pode me ferir". Em uma entrevista em 1959, ele falou mais a respeito do segredo da sua felicidade:

> Amo a minha esposa e ela me ama. É por isso que somos tão felizes.
>
> Se você não exigir demais do outro — isso, penso eu —, aproxima-se de ser uma fórmula para a felicidade no casamento. O resto toma conta de si mesmo por meio da tolerância. Em dezesseis anos de casamento, só estivemos separados uma vez, por cinco dias, quando Oona foi a uma viagem de negócios na América.
>
> Ela é minha inspiração e é uma boa crítica. Ela tem um talento natural, e sua crítica é construtiva. Para saber a reação dela a tudo o que eu faço, eu a deixo ver o resultado do meu trabalho todos os dias. Ela nunca discute nada ou emite uma opinião a menos que eu lhe peça. Às vezes, discordo da opinião dela, só para descobrir, uma semana depois, que ela estava certa.
>
> Temos um profundo respeito pelo gosto e visões do outro, e isso

> compõe a atmosfera mais agradável de casa... Podemos ficar completamente relaxados um com o outro e apreciar nossa própria companhia sem ter de ceder à conversação... Oona sente que ela não tem outros talentos senão o de ser mãe e esposa.
> Ela é uma mulher muito atarefada e me deixa pontualmente às 10h da manhã. Eu apenas fico ali gastando tempo no café da manhã. Eu gosto do meu café com suco de laranja e ovos com bacon. Horrivelmente britânico, eu sei. Quando terminamos, tento ocupá-la com uma conversa, mas ela sempre me abandona. Às 10h em ponto, ela se levanta da mesa e me diz: "Não, você precisa ir trabalhar...".
> Gostamos de convidar amigos aos domingos, quando a maioria dos empregados está fora, e Oona e eu zanzamos pela cozinha fazendo nossa própria refeição. Oona é uma cozinheira maravilhosa e nunca há um monte de louça à vista[...]
> As crianças? Elas têm um lugar em nossa vida e gostamos delas. Elas são divertidas, e também podem ser muito irritantes. Você pode ver que nossas vidas são totalmente realizadas.

Oona disse ao entrevistador: "Encorajamos as crianças a se tornarem independentes. Nós as mantemos ocupadas com aulas de balé, música e até de escrita. Está fazendo maravilhas no desenvolvimento das personalidades delas". Chaplin acrescentou: "Nunca fico impaciente com as crianças por perto. Longe de me perturbar em meu trabalho, elas são um recurso. Você sabe, eu floresço na juventude e na alegria. Mas tome nota disto", e ele cutuca o entrevistador com o dedo, "nossa felicidade não é governada pelas crianças. Nós seríamos muito felizes se fôssemos apenas Oona e eu".

Oona, notoriamente reticente diante da imprensa, fez sua própria contribuição à entrevista:

> Eu me casei com um homem jovem.
> As pessoas pensam em Charlie como meu pai, mas a idade não quer dizer nada nessa casa. Para mim, ele parece mais jovem a cada dia. Certamente, não há nenhuma fixação paterna em meu sentimento por Charlie. Ele me tornou madura e eu o mantenho jovem.
> Nunca penso conscientemente sobre a idade de Charlie em 364 dias do ano. Só seu aniversário é um choque anual para mim. Mas de algum modo sinto que algumas pessoas me olham com perplexidade e depois olham para ele, imaginando como podemos manter isso, se não é só uma fachada.

> Minha segurança e estabilidade com Charlie se originam não de sua riqueza, mas da própria diferença de idade entre nós. Só as mulheres jovens que se casaram com homens maduros saberão o que eu quero dizer.[18]

Por volta dessa época, Noël Coward tinha levado o escritor Ian Fleming para jantar na mansão. Ele achou "maravilhoso ver como duas pessoas gozavam sinceramente do amor um do outro". Tímidos e reticentes como podiam ser em outras situações, os Chaplins se beijavam e se abraçavam sem constrangimentos, fosse quem fosse que estivesse presente. Na ocasião dessa visita, Fleming encontrou Chaplin vestindo um paletó cor de ameixa: segundo Chaplin, ele "o fazia sentir como um milionário". No jantar, ele divertiu os convidados com uma descrição vívida, ilustrada por mímica, de um filme imaginário que ele faria, a se chamar *Around Romance in 80 Days* (era a época da adaptação muito divulgada de Mike Todd da história de Julio Verne, *A Volta ao Mundo em 80 Dias*). Ele disse que o filme seria uma mistura de uma dúzia de espetáculos — entre eles, *Ben Hur, Ao Sul do Pacífico* e *Ana Karenina*. Teria também uma corrida de carruagens. O vilão, com enormes facas nas rodas da carruagem, iria ultrapassar o herói (um camarada chamado Gulliver ou Dom Quixote ou um desses). O herói responderia, inclinando-se para fora de sua própria carruagem, cortando uma fatia de presunto nas facas da carruagem. Ele, então, comeria a carne para renovar sua força e vencer a corrida. Chaplin ainda falava de reviver o Vagabundo· A Sra. Fleming sugeriu que o tema poderia ser "o vagabundo que nunca esteve tão bem" (também era o período do primeiro-ministro britânico Harold MacMillan, autor da frase original) e Chaplin pareceu gostar da ideia.[19]

Chaplin e Oona faziam viagens ocasionais a Londres ou Paris e havia sempre as férias da família. Em julho e agosto de 1961, Chaplin levou a família para o Extremo Oriente e, na primavera de 1962, eles fizeram a primeira viagem à Irlanda, onde Chaplin adquiriu o gosto pela pesca de salmão. Michael Chaplin se lembrava de uma encantadora cena cômica da viagem:

> Quando você tem 72 anos e acredita que já teve todas as experiências e está preparado para se recostar e planejar o resto da sua vida, talvez seja um pouco duro tentar começar a bancar o pai do tipo "meu garoto e eu somos grandes camaradas". Mas naquelas férias irlandesas, meu pai tentou. Ele me levou para pescar, pronto para me mostrar como se fazia[...]
> O objetivo da lição era me mostrar como colocar a isca e enganar a truta. Durante quinze minutos, eu fiquei em pé ao lado dele na margem de um córrego enquanto ele tagarelava a teoria de deixar uma pena exatamente onde algum peixe tinha vindo fazer seu

último respiro na água.
"O toque", ele disse, "você tem de tocar... Aqui... Vou lhe mostrar..."
Ele lançou a vara para trás, a linha passou zunindo pelo ar, então, ele lançou a vara para frente...
Um grande nada.
Papai puxou, obviamente pensando que a linha tinha prendido em um galho.
Dei uma olhadela por cima do ombro dele, exatamente onde ele tinha rasgado a parte de trás da sua capa impermeável.
"Acho que ficou presa na sua capa", eu disse, com muito jeito...
Agradecido, mas embaraçado, ele se desenganchou e enrolou a linha.
Voltamos para casa, caminhando penosamente ao anoitecer, com meu pai modestamente tentando segurar as metades rasgadas da sua capa.[20]

As férias de 1962 — a última em que todas as crianças acompanhariam os pais — também incluíram visitas a Veneza, Londres e Paris. Foi largamente divulgado que Chaplin visitaria a União Soviética em um futuro próximo. A única base para essa história foi a ocasião em que ele se reuniu com uma delegação de escritores soviéticos, e eles, de maneira cortês, sugeriram que ele poderia visitar a Rússia. Ele, com cortesia, respondeu: "Com prazer".

Em junho daquele ano, Chaplin recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* em Literatura [D.Litt.], da Universidade de Oxford. A única nota discordante da ocasião foi a publicidade dada às objeções do historiador Hugh Trevor-Roper, que declarou que o valor dos títulos honorários seria degradado pela concessão a um mero comediante do cinema. Isso, entretanto, não teve nenhum efeito, e, em 27 de junho, Chaplin chegou ao Sheldonian Theatre para receber seu título, vestindo um terno escuro e uma veste talar cinza e escarlate. Outras pessoas homenageadas com a honraria na mesma cerimônia foram Dean Rusk, Secretário de Estado americano, Yehudi Menuhin e Graham Sutherland. As multidões, no entanto, eram para Chaplin. Geraldine, que tinha vindo de Londres, onde estava estudando no Royal Ballet School, teve de abrir caminho até a porta, e mesmo lá teve grande dificuldade em provar sua identidade. O vice-chanceler saudou Chaplin com palavras em latim: "Homem ilustre, sem dúvida um astro de primeira grandeza, você tem sido fonte de imenso prazer para muitas pessoas por muitos anos[...]"

O orador, A. N. Bryan-Brown, apresentou Chaplin com uma citação de Juvenal:

Nil habet infelix paupertas durius in se
Quam quod ridicules homines facit.
[O pior golpe da miséria é que os pobres são motivos de riso.]

E ele continuou: Chaplin convidava o riso,

> *Per bracas illas fluitantes, calceos divaricatos, petasum orbiculatum constantem simul atinstabilem, bacillum flexibile, exiguum denique labri superioris ornamentum.*
> [Com suas calças folgadas, suas botas elegantes, seu chapéu-coco, simultaneamente constante e inseguro, bengala e bigode escovinha.]

Em todos os seus filmes, disse o orador, "encontram-se humor e generosidade de alguém que simpatiza com o marginalizado". Em seu discurso de aceitação, Chaplin respondeu: "A beleza está no olho do dono: há aqueles que podem enxergar arte ou beleza em uma rosa deitada na sarjeta, ou no súbito raio de sol oblíquo que pousa em uma lata de lixo, ou mesmo na acrobacia de um palhaço". Quando a cerimônia acabou, Chaplin disse que "precisaria ter um coração de pedra para não ficar comovido com a recepção". *Sir* Maurice Bowra apresentou Chaplin a Dean Rusk. Mais tarde, Chaplin declararia: "Não havia mágoa entre nós, não mesmo."

Não obstante, uma nota de amargura seria introduzida por elementos da imprensa americana. O reacionário *Philadelphia Inquirer* trouxe um artigo chamado: "Bufonaria em Oxford"[21] e considerou o evento "uma tentativa maliciosa de colocar Chaplin no mesmo nível que Dean Rusk, com sua distribuição de honrarias que muitos americanos não considerarão palatável". O *New York Times*, no entanto, aproveitou a ocasião para declarar:

> Não acreditamos que a República estaria em perigo se o governo atual levantasse o banimento imposto em 1952 e se fosse permitido ao inesquecível Vagabundo do passado descer a prancha de um porto americano.

O comentário provocou o ex-Procurador-Geral James McGranery a reativar os antigos arquivos e rosnou ao oficial de ligação do FBI que o jornal estava alegando que ele, como procurador-geral, tinha bloqueado a volta de Chaplin aos Estados Unidos. Isso simplesmente não era verdade. Ele disse que "tinha insistido que Chaplin se sujeitasse aos mesmos procedimentos de interrogatório a que qualquer outra pessoa estaria sujeita, e que ele não deveria receber qualquer tratamento preferencial por causa de sua riqueza ou notoriedade".

Nove dias depois, a Universidade de Durham seguiu a deixa de Oxford e

premiou Chaplin com um título honorário de Doutor em Literatura (D. Litt.). Parece que o orador de Durham, Karl Britton, era meio crítico de cinema. Ele disse: "Chaplin produziu algumas das maiores obras cômicas da época — a comédia, geralmente enriquecida e, por vezes, posta em risco pelo sentimento", e com uma mensagem política "que surgia de uma profunda visão da situação humilde do homem no mundo".

A investidura do título de Durham aconteceu em 6 de julho, depois do que Chaplin se apressou para voltar para a Suíça a tempo do nascimento do seu oitavo filho. Ele chegou em casa no sábado, 7 de julho, foi para a cama naquela noite, mas teve de se levantar de novo às três horas da madrugada para correr com Oona para a Clinique Montchoisi, em Lausanne. Às cinco e meia da manhã de 8 de julho, ela deu à luz um menino, que foi chamado Christopher James. A família agora estava completa.

Chaplin tinha 55 anos quando nasceu Geraldine, sua primeira filha com Oona, e tinha 73 anos quando chegou Christopher, seu último filho. Era uma tarefa notável e desafiadora criar uma família com filhos pequenos em uma idade em que a maioria dos homens está relaxando no papel de sinecura de avô. Considerações ordinárias de idade e de declínio de energia parecem irrelevantes para Chaplin, mas ainda havia problemas na educação de sua grande prole. Os sonhos de Chaplin tinham sido formados em sua juventude. Seria natural que ele quisesse dar aos filhos a disciplina e proteção paternal que foram negadas em sua própria juventude, ainda que, para crianças dos anos 1960, esse ideal parecesse um tanto arcaico e restritivo. Mesmo que aos olhos de Oona ele continuasse um homem jovem, o conflito de gerações era indubitavelmente exagerado na vida doméstica deles. Apesar de seu sonho vitalício de vida familiar, Chaplin ainda se dedicava ao trabalho, e o trabalho continuava tendo, como sempre tivera, precedência sobre tudo e todos. As crianças aprenderam que acima de tudo não deviam se meter no trabalho do papai; ter certeza de que eles não o fariam era grande parte do dever das babás. Francis Wyndham, uma observadora simpática e sábia que conhecia os Chaplins, percebeu outro obstáculo à vida familiar ideal:

> A única falha na harmonia doméstica — desentendimentos ocasionais com as crianças à medida que cada uma delas deixava de ser criança — nascia da própria intensidade e completude da felicidade mútua deles. O prazer que Charlie e Oona tinham na companhia um do outro tendia a isolá-los em um mundo de amor autossuficiente. Essa atmosfera era profundamente encantadora para os amigos deles; porém, para os relacionamentos mais íntimos, poderia ser não intencionalmente exclusivo. Se Chaplin não tinha conseguido alcançar uma simpatia desprendida com seus filhos, ele tinha se saído triunfantemente bem ao eliminar a

dicotomia entre o "amor" e a "admiração" em sua atitude para com a mulher em sua vida.[22]

Chaplin pode ter tido problemas em ser pai; ao mesmo tempo, nunca é fácil ser filho de um homem famoso. Todas as crianças Chaplins, em algum grau, viram-se isoladas de seus contemporâneos escolares. Eles viviam em uma grande casa em um parque, com criados e dinheiro; e os grandes homens do mundo rendiam homenagens aos seus pais. Com sucesso e fortuna, e por meio de sua própria experiência amarga, Chaplin tinha aprendido a desconfiar, em primeira instância, da oferta de amizades e intimidades. As crianças, por sua vez, tinham aprendido essa lição não afeita à infância. Amigos eram rigorosamente examinados e raramente encorajados.

Durante toda a sua vida, Chaplin tinha sido objeto de súbitas explosões de ira, que, geralmente, eram logo esquecidas. Outras vezes, entretanto, ele tinha dificuldade para chamar a atenção dos outros, o que era bem conhecido no estúdio, onde outra pessoa sempre recebia a incumbência de cumprir tal papel desagradável em nome de Chaplin. À medida que as crianças cresciam, ele experimentava a dificuldade de ralhar com eles quando necessário. Gentil e tímida, mesmo com os próprios filhos, Oona também não estava em melhor condição para a tarefa, e, grande parte do tempo, o ônus das censuras e admoestações recaia em Kay-Kay ou na Srta. Ford, que não tinham quaisquer inibições com o assunto. Certa reticência e evasão se tornaram uma característica do relacionamento entre os pais Chaplins e suas crianças.

Chaplin tendia a ser menos severo com as crianças mais novas do que com as mais velhas, que tinham nascido nos Estados Unidos. Se havia qualquer ligeiro ressentimento dessa discriminação entre as crianças, vinha das mais novas, que se sentiam privadas da disciplina que viam ser distribuída aos mais velhos. Quando Chaplin ficava bravo com elas, as meninas mais velhas tinham mais habilidade em se esquivar do desagrado do pai do que Michael. Kay-Kay se lembrava de quão eficaz era Geraldine, então com cinco anos, ao lidar com um comprido discurso do pai. Fitando-o com um olhar malévolo, ela puxou sua irmãzinha Josephine, levantando-a e exortando-a: "Vamos! Vamos embora daqui!". A ira de Chaplin não podia resistir a uma saída como essa.

Geraldine foi a primeira a se rebelar, quando saiu de casa para estudar na Royal Ballet School. Michael logo a seguiria. Ele ficou especialmente enfastiado com as intervenções paternas em suas amizades e eventualmente saiu de casa. Suas aventuras providenciavam um campo fértil para a imprensa e um profundo constrangimento para os pais. Ele se viciou em heroína (por um breve período), envolveu-se com a Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), atuou em filmes, gravou músicas pop, casou-se e providenciou o primeiro neto de Chaplin e Oona. Em certo ponto, em 1965, ele recorreu à Assistência Previdenciária.

Chaplin e o resto da família estavam por acaso em Londres na época, a caminho das férias de Páscoa na Irlanda, e Oona foi obrigada a dar uma declaração extraordinariamente severa à imprensa:

> O jovem é um problema, e eu sinto muito que tenha recorrido à Assistência Previdenciária. Ele teimosamente tem se recusado a ir à escola por três anos, e, portanto, deve conseguir um emprego e ir trabalhar. Se eu não desejo ser indulgente com ele sendo um *beatnik*, esse é um privilégio meu. Atenciosamente, Oona Chaplin.[23]

Apesar de seus desvios, Michael Chaplin era claramente um jovem provido de individualidade, charme e calor; e antes da morte do pai, ele já tinha se reconciliado completamente com a família. Durante os períodos de estranhamento com Geraldine e Michael, Oona dava a desculpa de ir fazer compras e escapulia para visitá-los, quando ela e Chaplin estavam em Londres. Porém, não havia segredos entre eles, e é quase certo que ele estava tacitamente ciente de que ela estava de olho nos filhos deles. Eles também seriam gratos pela preocupação paternal de Jerry Epstein, que, na época, tinha fixado residência permanente em Londres.[24]

Chaplin tinha começado a escrever suas memórias depois de terminar *Um rei em Nova York*. Em 1960, ele disse a Ian Fleming que já tinha feito quinhentas páginas e só tinha mais vinte para escrever. Fleming pode ter entendido mal, porque ainda faltavam três anos de trabalho. Chaplin também se queixou a Fleming que sua secretária nunca parava de tentar melhorar o seu inglês.

> Ele disse que não estava surpreso, pois ele tinha aprendido sozinho, e suspeitava que sua secretária soubesse muito mais do que ele. Mesmo assim, ele gostava de sua própria versão, e esperava que algo do que tinha efetivamente escrito sobrevivesse ao processo de edição dos editores.[25]

A rotina diária de Chaplin enquanto estava escrevendo o livro era levantar-se às sete horas, dar um mergulho na piscina, com chuva ou com sol, tomar o café da manhã e, então, dar um beijo de despedida em Oona, como se ele estivesse indo para o escritório. Então, ele trabalhava até o meio-dia, e almoçava. As crianças mais velhas se revezavam para almoçar com os pais. Depois de uma sesta, Chaplin retomava o trabalho até as cinco da tarde, quando tomava chá, e, se o tempo estivesse bom, jogava um pouco de tênis. O jantar na mansão era sempre às sete horas. Quando terminava o jantar, ele continuava a trabalhar na

biblioteca até as dez da noite. *My Autobiography* passou pelos mesmos processos de ditado, datilografia, correção e redatilografia que o processo dos roteiros. Chaplin tinha grande prazer em ler em voz alta para os visitantes os trechos que tinha escrito recentemente. Lillian Ross foi brindada desse modo e se recordava de uma tarde de outono de 1962:

> Quando me sentei no terraço enquanto ele lia trechos de seu manuscrito para mim; os óculos de aro de tartaruga um pouco abaixo do nariz, sua leitura dramática ao ponto de ser melodramática, sua devoção ao seu tema tão completa e desinteressada.[26]

Como Chaplin nunca tinha cooperado com nenhum biógrafo (pelo menos desde suas desditas com Rose Wilder Lane, em 1916), a autobiografia era um grande prêmio publicitário. O sortudo vencedor foi a editora Bodley Head: o diretor Max Reinhardt tinha sido apresentado aos Chaplins em 1958 e, sem dúvida, seu encorajamento e insistência foram importantes. Reinhardt era admiravelmente paciente. Ainda em 1958, ele tinha sondado o *Sunday Times* sobre a publicação seriada. Leonard Russel, o editor literário, lembrava-se de ter perguntado delicadamente se Chaplin estaria usando um "*ghostwriter*":

> O Sr. Reinhardt pareceu chocado, até mesmo ofendido. Certamente, não estávamos pensando que Chaplin, um homem que escrevia seus próprios roteiros, dirigia seus próprios filmes, compunha sua própria música, procuraria alguém de fora para ajudá-lo com suas memórias: cada palavra seria escrita por Chaplin — ele poderia assinar uma declaração juramentada disso. "Não faz mal", disse o Sr. Reinhardt, olhando para o garçom, "espero ter algo para mostrar em breve".
>
> Mas os anos se passaram, e nada aconteceu — pensamos que Chaplin poderia ter desistido. Então, ainda em 1962, o Sr. Reinhardt produziu um esboço sem correções de um terço do livro. Nós o lemos. Era magnífico — um esplêndido material para publicação em série.
>
> No entanto, Chaplin não estava pronto para negociar os direitos para o jornal: primeiro, ele precisava terminar o livro. Não havia o que fazer senão esperar. E enquanto esperavam, correu a notícia de que Chaplin estava escrevendo sua autobiografia, o que resultou em frenéticas e fantásticas ofertas para os direitos de publicação em série chegando do Reino Unido, dos Estados Unidos e da maioria dos países da Europa. Chaplin ignorou as ofertas, e o Sr.

> Reinhardt, presumivelmente, exerceu sua costumeira diplomacia. O Sr. Chaplin engajou-se em escrever e reescrever (na verdade, o tempo ininterrupto de escrita do livro foi de meros dois anos) e nossa frustração se aprofundou.

Mais tarde, revelou-se que Ian Fleming visitou Vevey como um espião disfarçado do *Sunday Times*, com a missão de espremer Chaplin para arrancar-lhe um acordo. A missão foi arruinada, pois Fleming ficou muito interessado na visão de Chaplin sobre as coisas, e instou-o a não permitir intervenções editoriais em seu trabalho. No final, o *Sunday Times* conseguiu assegurar a exclusividade na publicação em série do livro.

Como um aperitivo, o jornal publicou, em sua seção ilustrada, um perfil de Chaplin, escrito pelo ilustre crítico de teatro americano Harold Clurman, que já tinha aparecido no *Esquire* (novembro de 1962). Clurman tinha visitado a mansão e pôde ler um trecho do manuscrito de *My Autobiography*. Antes que ele começasse a leitura, Chaplin lhe disse: "Estou realmente surpreso em ver como a América se saiu bem! Foi o que supus quando li um artigo a respeito". Depois, Clurman escreveu:

> Que essa atitude benigna poderia ser uma questão de tática (embora Chaplin notoriamente carecesse de tato), mas quando estava cara a cara com ele, tive certeza de que seu comedimento era verdadeiro, uma brandura que não era sinal de qualquer fraqueza, mas de um crescimento em tolerância e sabedoria. Pela primeira vez, no longo tempo em que conhecia Chaplin, tive a sensação de que ele não era só um artista genial, mas um homem que poderia ser considerado — ou tinha se tornado — sábio.
>
> Quando falo de "sabedoria", não quero dizer estar correto em sua opinião ou mesmo confiável em termos de julgamento. Quero dizer que toda a personalidade de Chaplin tinha se integrado e tinha atingido o melhor equilíbrio que seus talentos e natureza podiam conseguir — e esses são suficientemente ricos e humanos para torná-lo um homem a ser lembrado.
>
> Então, quando Charlie começou a disparar declarações que pudessem constituir uma espécie de crença, não tive vontade de contradizê-lo, ou de testar a validade objetiva delas. Tudo o que ele dizia — mesmo quando paradoxal ou completamente "errado"— parecia certo para ele, e, assim, podia ser interpretado como se, de seus ímpetos, pudesse ser destilada uma verdade fundamental, alguma correção aos seus exageros.
>
> Eu não podia discutir com a preocupação dele sobre a corrida

armamentista. Sorri como demonstração da minha compreensão de sua declaração anarquicamente estética: "Não tolero os comunistas, com seu sistema e sistemas... Eu odeio sistemas". E de novo, e mais uma vez, ele exclamava: "A vida é cheia de poesia!". E embora isso não fosse exatamente uma declaração científica, a pessoa dele tornava o significado completamente claro.

Ele começou a discutir questões sobre a arte de atuar. Disse que tinha aprendido muito com seu primeiro diretor. "Acredito no *teatricalismo* (palavra dele, não minha). Teatricalismo é poesia... Eu não acredito no Método" (não contei a ele que uma vez ouvi Stanislavsky dizer a uma atriz: "Se o meu sistema — também conhecido como O Método — lhe acusa problemas, esqueça-o"). Chaplin continuou: "Eu acredito no teatricalismo, até nos truques — truques de ator... Eu não gosto de Shakespeare no palco; ele interfere na liberdade do ator com sua virtuosidade". E, quando o seu entusiasmo quase o ergueu da cadeira — temi que ele pudesse decolar a qualquer momento —, pude ver que ele, com seu jeito, era mais shakespeariano do que muitos profissionais de Shakespeare...

O que mais me impressionou foi que, embora eu, de modo algum, estivesse tentado interromper suas explosões, poderia tê-lo feito a qualquer momento, sem afrontá-lo. Em anos anteriores, eu tinha a impressão de que, embora fosse observador arguto, ele dificilmente ouvia alguém. Ele estava sempre "ligado", contando histórias, fazendo imitações, recitando, fazendo mímicas, fazendo discursos explosivos — dando a si mesmo e aos outros um espetáculo constante de energia e imaginação irreprimível. Ninguém tinha chance de falar na presença dele (quase ninguém queria). Mas agora Charlie estava também pronto para ouvir.[27]

Quando Clurman ia embora da mansão, perguntou a Chaplin como terminaria o livro: "Qual é a sua conclusão?"

> "Que eu estou contente em olhar para trás, para os lagos e montanhas, e sentir que, com minha família em torno de mim, não há nada mais nem melhor", ele respondeu. Ele apontou para o céu e o espaço aberto em volta — um gesto que declarava mais do que suas palavras podiam expressar, enquanto sua expressão era de malogro ingênuo diante da incapacidade de definir o inefável.

Quando o livro estava nos últimos estágios de produção, Chaplin comemorou

seu aniversário de 75 anos. Dessa vez, a mensagem ao mundo combinava melancolia e otimismo: "Onde está toda a diversão, a alegria, os risos? Todo mundo é sério demais nos dias de hoje". Ele ainda estava profundamente preocupado com as armas nucleares, mas "agora sou humanitário, portanto, acredito na humanidade e na sua capacidade de sobreviver... Acho, como os britânicos, que nós iremos conseguir de algum jeito". Durante o verão, ele foi a uma apresentação de gala de Maria Callas no Opera de Paris, e foi visto pela imprensa cumprimentando a Princesa Grace de Mônaco na escada do teatro. Ele considerava a ideia de escrever uma ópera, e pensou em *Tess of the D'Ubervilles* como um assunto promissor. Ele também comentou sobre escrever uma comédia pastelão para o filho Sydney.

My Autobiography foi publicado em setembro de 1964. A primeira tiragem foi de 80 mil exemplares, e o livro foi selecionado pelo *Book of the Month Club,* na América, e pelos maiores clubes italianos e alemães. Diz-se que Chaplin recebeu 500 mil dólares adiantados pelos direitos no Reino Unido e nos Estados Unidos, sem mencionar os 4 Kg de caviar que a União Soviética lhe deu em retribuição do direito de reeditar mil palavras no *Izvestia.*

As críticas sobre o livro foram quase unânimes; no fim, reuniam mais de quinhentas páginas. Os primeiros 11 de seus 31 capítulos, que terminam no momento em que ele assina contrato com a Mutual Company, podem se equiparar a qualquer autobiografia por sua vitalidade e colorido. A escrita de Chaplin é energética, e seu prazer pelas palavras é contagiante. As palavras de que ele gosta especialmente, como "inefável" e "concupiscência", podem ter sido por demais usadas, mas até mesmo um mau uso ocasional de alguma palavra pode dotá-lo de algo novo e cativante. Seu estilo é vívido. A crônica de sua infância é uma mistura de colorido e tragédia tão dickensiana que alguns críticos ficaram céticos acerca de sua veracidade. Entretanto, a pesquisa documentarista constantemente justifica o registro de Chaplin.

A partir do 12º capítulo, todavia, algum desapontamento é inevitável. Chaplin está muito mais preocupado em descrever sua vida social e as celebridades que conheceu do que em revelar algo sobre seus filmes, o modo como os fazia, a vida em seu estúdio e os colaboradores. Ele simplesmente se expôs a acusações de esnobismo:

> Se não estivéssemos preocupados com nossa família, bem poderíamos ter uma vida social na Suíça, pois vivemos relativamente perto da Rainha da Espanha e do Conde e Condessa Chevreau d'Antraigues, que têm sido muito cordiais conosco, e há vários astros e autores de cinema que vivem próximos.[28]

O prefácio desse livro já especulou a respeito de possíveis razões para a

reticência de Chaplin sobre seu trabalho: sua crença declarada de que "se as pessoas sabem como é feito, toda a mágica se vai"; a possibilidade de que o segredo insuperável de sua criação fosse misterioso de maneira frustrante até mesmo para ele próprio; a possibilidade de que ele, verdadeiramente, sentisse que as rotinas diárias da sua vida profissional seriam simplesmente entediantes para os leitores. Mesmo assim, é difícil compreender como ele pôde dedicar páginas a William Randolph Hearst ou H. G. Wells, mas não fazer senão uma referência rápida a colaboradores leais como Totheroh, Bergman, Mack Swain, Eric Campbell ou Georgia Hale. A relutância em reconhecer colaboradores, que pareceu aumentar com o passar dos anos, pode ter tido raízes profundas. O perceptivo Francis Wyndham escreveu que "o homem rico famoso e realizado, a quem o mundo vê, ainda se considera uma vítima mutilada para sempre pelo choque catastrófico inicial".[29] Talvez fosse uma parte necessária da terapia, essencial para sua confiança, sempre dizer a si mesmo que ele tinha conquistado o mundo e se erguido da miséria e da falta de importância para a fama universal e afeição espontânea. Nenhum outro cineasta jamais se esforçou tanto para dominar cada aspecto do trabalho, para fazer cada parte do trabalho. Se pudesse, Chaplin faria todos os papéis (como seu filho Sydney observou, jocosa, porém, astutamente) e costuraria o figurino. Chaplin tinha tanto a compulsão de fazer tudo como a necessidade de *saber* que ele tinha feito tudo.

Quaisquer fossem as razões, muitos ficaram magoados com as omissões em *My Autobiography*. O mais francamente ofendido foi Robert Florey, que tinha começado a escrever sobre Chaplin mais de quarenta anos antes, tinha publicado uma apaixonada biografia em 1927 e tinha continuado fiel até agora. Sua crítica na *Paris Match* foi, em grande parte, uma apreciação daquelas dúzias de pessoas deixadas de fora da autobiografia, incluindo Georgia Hale, Wheeler Dryden, Henry Bergman, Albert Austin, Stan Laurel e Mabel Smith, que regularmente (senão infalivelmente) previa o futuro para ele.

A despeito de todas as suas lacunas, a autobiografia foi uma realização considerável — maravilhosamente agradável de ler, cordialmente teimosa, irresistivelmente franca, por vezes pomposa, mas, no momento seguinte, autorreprovadora e zombando das vaidades e afetações humanas do próprio autor. O livro foi largamente traduzido e a calorosa recepção por todo o mundo pareceu dar a Chaplin uma nova energia. Assim que o livro foi terminado, ele se pôs a preparar um novo filme. Jerry Epstein seria o produtor e a Universal ajudaria com a distribuição. O filme era *Uma condessa de Hong Kong*.

Capítulo 19:
Uma condessa de Hong Kong e os anos finais

O roteiro de *Uma condessa de Hong Kong* foi uma renovação de *Stowaway,* que Chaplin tinha escrito para Paulette Goddard, quase trinta anos antes. Somente páginas e anotações aleatórias sobreviveram do roteiro original de *Stowaway*· o resto parece ter sido canibalizado na compilação do novo roteiro. Houve poucas alterações na história. Na versão inicial, a condessa era de Xangai; agora, ela era de Hong Kong. O herói, Ogden Mears, foi mudado de um grande caçador de troféus para um diplomata. *Stowaway,* provavelmente, não se destacaria dentre a produção mediana de comédia do fim dos anos 1930. O diálogo era claro e leve, e Chaplin sentiu-se capaz de adotá-lo em grande parte de *Uma condessa de Hong Kong.*

O novo roteiro abria com o estilo tradicional de Chaplin, com a legenda: "Como consequência de duas guerras mundiais, Hong Kong estava repleta de refugiadas". Algumas das mais belas entre elas são empregadas como prostitutas no "Palácio das Belas Mulheres", onde, por alguns dólares, os marinheiros americanos podiam dançar com ex-baronesas e condessas da Bielorússia (nem Chaplin nem os críticos ficaram muito perturbados com a cronologia: depois da Segunda Guerra Mundial, os exilados da Revolução de 1917 já tinham passado da idade de dançar...). Uma dessas prostitutas aristocráticas, a bela Natascha Alexandroff, encontra-se dançando com Ogden Mears, um milionário americano que está visitando os clubes noturnos de Hong Kong.

Depois da grande noitada, Ogden volta para sua suíte no luxuoso navio, só para descobrir, na manhã seguinte, que Natascha embarcou como clandestina. O constrangimento potencial da situação é composto pelas notícias de que ele foi indicado embaixador dos Estados Unidos para a Arábia. O coração de Ogden é acalmado pela narração de Natascha de sua triste história de vida, de como ela fugiu da Rússia para Xangai e se tornou amante de um gângster na tenra idade de quatorze anos. Agora, tudo o que ela quer é fugir, o que um passaporte americano pode providenciar. Ogden relutantemente a esconde em sua suíte, o que tem como consequência uma série de sustos e constrangimentos. Para obter o necessário passaporte americano para Natascha, Ogden consegue um casamento de conveniência com Hudson, seu criado — que visivelmente não é do tipo casamenteiro. Em Honolulu, a esposa de Ogden embarca. Natascha salta do navio para o porto. Ogden e a esposa chegam a um divórcio amigável. O milionário e a condessa pobre se reencontram felizes em um tango.

Enquanto Chaplin estava preparando *Uma condessa de Hong Kong,* a última ligação pessoal com sua infância foi rompida. Às 23h da noite de 16 de abril de 1965 — aniversário de 76 anos de Chaplin — seu irmão Sydney morreu em Nice, com 80 anos de idade. A morte dele aconteceu no Hotel Ruhl, onde ele e

sua esposa de Nice, de nome Gypsy, passavam os invernos. No dia seguinte, Chaplin chegou a Nice para a cremação em Marselha. As cinzas de Sydney foram sepultadas em Montreux.

Os dois irmãos tinham se visto com frequência durante os últimos anos de vida de Sydney e, sem dúvida, suas sessões de reminiscências, assim como a encantadora Gypsy, Oona e a família, contribuíram muito para *My Autobiography*. Sydney e Gypsy geralmente visitavam a Suíça durante o verão, e ambos foram adotados pelas crianças em Vevey. Gypsy era divertida, encantadora e elegante, e sustentava um ar intrigante de mistério: ela nunca discutia sua vida antes do casamento com Sydney. Ele, que nunca tinha tido uma família, amava crianças. Os jovens Chaplins, por sua vez, ficaram encantados por seu ainda prodigioso talento de inventar *gags* e piadas. De Nice, ele escrevia longas cartas às crianças mais velhas, com páginas e mais páginas de piadas (ele mantinha cópias carbono para ter certeza de que não se repetiria na próxima vez). Durante suas visitas à mansão, ele achou um meio travesso de enganar o irmão mais novo. Ele contava às meninas alguma piada com suaves tons de racismo, e entre risadinhas, mandava que elas contassem a piada ao pai delas. Então, ele se sentava, inocente, ouvindo seu irmão gritar ao longe: "Nunca mais quero ouvir piadas dessas nesta casa!". Geraldine e Josephine se lembravam de como seu exuberante e alegre tio se sentava à janela da mansão, observando a beleza do pôr do sol, e choravam.

Durante o verão de 1965, Chaplin e Ingmar Bergman receberam o Prêmio Erasmo. Em 11 de novembro, ele deu uma coletiva de imprensa para duzentos jornalistas no Savoy Hotel, para anunciar seus planos para *Uma condessa de Hong Kong*. Sophia Loren estava presente. O autor deste livro também estava lá:

> Um amigo pergunta: "É excitante vê-lo em carne e osso?". E a resposta: "De algum modo, não era". Era mais intrigante tentar encontrar naquela figura de óculos escuros, ágil, bem nutrida, vigorosa e elegantemente vestida, quer o velho Charlie, ou o homem que estava a caminho dos oitenta anos, e nem de perto tão magro como eu imaginava. Olhos vivos, voz clara, falante, ele é capaz de manter o foco diante da correria desenfreada de jornalistas e fotógrafos como a que a sua presença desencadeou no Savoy [...]
>
> Nunca se pode apreender muito deste tipo de encontro; qualquer pessoa que seja boa nisso, como Chaplin, sabia exatamente o que queria dizer e, por mais irrelevantes que as perguntas fossem, as respostas todas rapidamente iriam direto ao ponto. E a questão, dessa vez, era que o Sr. Chaplin ia fazer um novo filme. Pela primeira em quase meio século, ele ia produzir seu próprio filme:

"E isso é maravilhoso. Posso me estender como quiser, e será culpa só minha se o filme não der certo". Não foram poupadas despesas. O filme seria em cores e teria uma agenda de quatorze semanas de filmagens. Qual seria o orçamento? "Não acho que isso seja da conta de alguém", respondeu ele, muito cordialmente.
O Sr. Chaplin disse que tinha duas estrelas: Marlon Brando e Sophia Loren. Ele tinha visto Sophia em um filme e imediatamente soube que ela era perfeita para o papel. Qual era o filme? Ele não se lembrava, tinha sido muito tempo atrás. Tinha sido *Matrimônio à italiana*? Não, não era esse. Foi *Ontem, hoje e amanhã*? Sim! Sim, era esse o filme. De qualquer modo, ela era perfeita para o papel...
O filme iria se chamar *Uma condessa de Hong Kong*. Ele queria chamá-lo de *The Countess*, mas alguém já tinha os direitos sobre esse título. Ele tinha o roteiro desde a época de *O grande ditador*, mas o havia atualizado. Não iria contar muito mais sobre a história, com exceção de que se passava em uma época logo depois da Segunda Guerra Mundial, e grande parte da ação acontecia em um navio.
Solicitado a ser mais preciso, o Sr. Chaplin disse que sentia muito, mas estava cansado — o que ele não estava, visivelmente. Ele só acrescentaria modestamente que "a situação era desenfreadamente engraçada, porém, justificada e crível... Não era comédia pastelão, mas comédia de personagens, tirados da vida real".
"Eu não tenho um papel para mim mesmo, pelo amor de Deus! Não, não é a primeira vez que eu dirijo e não atuo. Por volta de 1924 [*sic*], fiz um filme chamado *Casamento ou luxo*... Logicamente, eu posso fazer um papel insignificante, como Hitchcock..."
Chaplin disse que seu filho Sydney faria um papel no filme: "Ele é um comediante muito bom e acho que pode contribuir com o ânimo e a hilaridade do roteiro". Chaplin sempre escolhia suas palavras cuidadosamente, algumas vezes, de modo curioso. Inevitavelmente, os colunistas perguntaram se seu filho Michael trabalharia no filme. Chaplin ficou sério: "Eu não estou respondendo a perguntas pessoais...". E quando o jornalista tentou insistir, ele respondeu: "Não tente ser arrogante comigo...". Ele não estava tão solene quando perguntaram sobre a América. Não tinha planos de voltar, a menos que tivesse relação com o filme, mas de qualquer modo não tinha nenhuma rixa com Hollywood.

> "Eu escrevi um livro, e acho que a América se saiu muito bem. Acontece que eu gosto de Hollywood. De qualquer maneira, não acho que isso tenha muito a ver com o filme".
> O Sr. Chaplin respondeu a mais algumas poucas perguntas. Como ele tinha se sentido ao trabalhar de novo? "Maravilhoso. Graças a Deus ainda estou ativo. Ainda posso provocar uma ou duas risadas. Estou indo bem, mas agora tenho tudo à minha frente. O mundo inteiro é a minha ostra". "Sua o quê?". O repórter que o tinha inquirido sobre o filho pergunta a um amigo. O que ele pensa do novo livro de A. J. P. Taylor, em que ele o relaciona a Shakespeare como influência cultural? "Acho que ele tem um julgamento dos melhores", disse o Sr. Chaplin cordialmente. ("relacionou quem com quem?", perguntou o mesmo repórter).[1]

As filmagens começaram em 25 de janeiro de 1966. Intrépido como nunca, Chaplin — que celebraria seu 77º aniversário durante a filmagem — agora realizava seu filme em cores e com o formato anamórfico de tela do qual ele tinha escarnecido em *Um rei em Nova York*. Essa também era a primeira vez que ele tinha escalado e dirigido grandes estrelas internacionais — Sophia Loren e Marlon Brando. Como em *Casamento ou luxo*, reservou para si um pequeno papel. Ele foi feliz de ter um diretor de fotografia, Arthur Ibbetson, e um *designer*, Don Ashton, que o reverenciavam e foram simpáticos e sensíveis às suas exigências. Além disso, em termos de produção, o filme era comparativamente simples. Embora a ação exigisse uma interpretação habilidosa, era na maioria filmada em interiores, especialmente nas salas adjuntas à suíte de Ogden no navio. Apesar de uma interrupção que aconteceu quando Chaplin sofreu um grave surto de gripe, a filmagem foi terminada em quatorze semanas de trabalho. Charles Chaplin dirigiu o que se provaria a sua melhor cena em uma quarta feira, 11 de maio de 1966, 52 anos e 3 meses depois da sua estreia na Keystone.

Muito tempo depois, Marlon Brando falou mal da experiência de trabalhar no filme. Versado no "Método" de Stanislavsky, ele ficou completamente desnorteado diante da abordagem intuitiva e pragmática de Chaplin de representação, e não teve desembaraço bastante para se submeter facilmente ao requisito que Chaplin impunha aos seus atores, que deviam reproduzir a interpretação que ele tinha do papel. A crítica de cinema Penelope Gilliatt visitou o *set* e descreveu como Brando disse um dia a Chaplin que não entendia a motivação do personagem naquele ponto específico da ação. Chaplin respondeu alegremente que ele também não entendia a motivação, mas que isso não tinha importância. Ele continuou explicando exatamente como se passava a ação: daquele modo, ele dizia, ia dar tudo certo. Esse tipo de coisa deve certamente ter

sido desconcertante para o ator, mas a Srta. Gilliatt ficou impressionada porque, naquela ocasião, Brando seguia minuciosamente as indicações de Chaplin para cada *gag* ou fala. Sophia Loren adorou Chaplin e se mostrou maravilhosamente receptiva à sua direção. Chaplin considerava completamente admirável a atuação de Patrick Cargill como o criado: "Eu nunca fiz nada tão divertido", ele disse a Francis Wyndham. Nos papéis coadjuvantes, ele escalou Tippi Hedren (recém-saída de um trabalho com Hitchcock, em *Os pássaros* e *Marnie*), seu filho Sydney e Oliver Johnston. Chaplin gostou de sua equipe e, em muitos aspectos, esse foi um dos períodos mais felizes de filmagem.

Entre os visitantes durante a filmagem de *A Condessa de Hong Kong* estava Kevin Brownlow, o historiador do cinema mudo, que levou Gloria Swanson a Pinewood. Era a primeira vez que essa diva do cinema mudo aparecia em um *set* de Chaplin desde que ela tinha feito *Seu novo emprego*, em 1915 (embora tenha insistido na ocasião que não tinha atuado no filme).

> A Srta. Swanson se inclinou em uma escada para ter uma visão melhor sobre as luzes que obstruíam o caminho. Sophia Loren, arrasadora em seu vestido branco decotado, juntou-se a Marlon Brandon, que usava um roupão azul, parecendo furioso. Uma onda de tensão o seguiu enquanto ele se arrastava, saindo de trás da câmera para o *set*.
>
> Chaplin parecia distraído. Conforme ele dirigia Loren, depois Brando, eu anotava as indicações textualmente. Ele tentava descobrir uma maneira de Loren poder andar para Brando, segurando um copo. Ele não prestava atenção ao diálogo. Eu só o ouvi fazer uma direção de diálogo uma vez. Ele podia ter escrito as palavras, mas não podia se lembrar delas. "Assim, assado e etc." — era como ele geralmente indicava as falas.
>
> O produtor associado, Jerry Epstein, andava atrás dele, lendo as falas corretas do roteiro. O *set* era uma cabine de um luxuoso navio; e a certa altura, Chaplin parou de pé ao lado da porta da cabine e olhou para Epstein.
>
> "Esse andar não funciona", ele disse, e riu. Então, ele andou pomposamente de volta para sua cadeira de diretor ao pé da câmera e gritou: "Vamos daí! Decidam-se, vamos!".
>
> A ação não acontecia suavemente. Brando, emburrado, continuava dizendo: "Tá certo, tá certo". Ele não parecia estar ouvindo enquanto Chaplin o instruía de novo. Finalmente, Chaplin se levantou e foi para o *set*.
>
> "Você vai, abre a porta, diz 'me desculpe, isso e aquilo etc.' Ele parou, e fez aquele gesto 'bailado' tipicamente chaplinesco. "Está

certo. Você está aqui... Vem até a porta e diz: 'Eu sou o fulano de tal etc.'".
Brando veio e fez uma cena razoável, meio morta, ignorando o gesto chaplinesco. No fim, ele gritou: "Oh, não!"
Chaplin proferiu um longo "Ohhh! Nãão!". Então, ele correu a fazer ajustes. "Temos de fazer a mesma coreografia". Ele repassou os movimentos, ignorando os diálogos, e depois se virou para o diretor de fotografia, Arthur Ibbetson.
"Acho que será o primeiro *close-up* até conseguirmos uma atuação mais natural e sincera", ele disse, cruzando o peito com o braço, para indicar ao diretor o limite do *close*.
Ele se levanta e assiste a uma passada rápida da cena. Então, diz: "Acho que está bem", e tira o chapéu, revelando uma cabeleira completamente branca.
Gloria Swanson se inclina para frente e sussurra: "Você vê por que os atores o acham difícil. Esta é uma cena simples, e ele está fazendo muito barulho por nada...".
Tendo trabalhado uma performance para Brando, Chaplin a fez ele mesmo, combinando a graça chaplinesca com a sugestiva vulgaridade do *music hall*. Ele pega um copo imaginário de Alka-Seltzer e sorve o seu conteúdo, inclinando a cabeça par trás. Então, dá um arroto engraçado e ri para a sua plateia — as fileiras de técnicos que riem de volta. Brando não tem nenhuma reação visível. Chaplin faz de novo; ele pega o copo inexistente, bebe tudo e arrota. Não funcionou. "Vamos pôr o som depois", e saiu acenando de modo incerto do *set*.
Então, ainda pensando sobre a cena, ele andava pra lá e pra cá, o punho cerrado pousado na testa, num gesto clássico.[2]
Quando Brando tentou a cena, usou um copo de verdade sem nenhum conteúdo, e deu um gole pequeno. Chaplin deu um salto à frente.
"Não. Você deve beber mais que isso, você sabe". O velho profissional aconselhando o jovem aprendiz. E ele demonstrou o gesto inteiro, até o fim, engolindo a Alka-Seltzer e arrotando no fim. Brando seguiu a maioria das instruções de Chaplin; então, ele conseguiu dois arrotos assustadoramente realistas que mataram a graça.
A essa altura circulavam profusamente rumores sobre o comportamento temperamental de Brando. Mais tarde, artigos na imprensa indicavam que estava tudo em harmonia. Mas, nesse ponto, era claro que se supunha que Brando devia imitar Chaplin

> em vez de desenvolver sua própria performance. Para um grande ator dramático como ele, tal direção deve ter sido desnorteante. Para o espectador, no entanto, uma direção assim era milagrosa. Era tão excitante quanto observar Chaplin em um filme que ninguém sabia que existia; primeiro, ele fazia o papel de Brando, depois passava a fazer a parte de Sophia Loren. Um era agressivamente masculino, o outro era provocante e feminino, embora ambos continuassem o puro Charlie. É uma perda real para o cinema que Chaplin não tenha permitido que fosse feito um filme sobre a produção.[3]

Na sua volta para Londres, Gloria Swanson observou:

> Bem, *aquele* não era um período de nostalgia para mim. Entrar naquele *set* e ser recebida de braços abertos! Ele parecia completamente em forma. Ele não parava quieto na cadeira. Francamente, não me parecia nem um dia mais velho do que da última vez em que nos vimos, sete anos atrás. Você percebeu que ele não é tão articulado com as palavras quanto na pantomima, quando mostra às pessoas o que ele quer? Que artista! Suponho que seja o homem mais criativo que se pode encontrar.[4]

Uma semana antes do final da filmagem, Chaplin vestiu a fantasia para seu último papel no cinema. Ele interpretou um velho tripulante que é vítima de um grave enjoo. Era uma antiga piada predileta, e ele fez sua saída de cena com uma mímica silenciosa, do mesmo modo que suas primeiras aparições.

Chaplin compôs e regeu dezessete temas musicais, que foram orquestrados por Eric James e regidos por Lambert Williamson. A canção tema, *This is my Song*, tornar-se-ia um sucesso popular. O filme ficou pronto para o lançamento no Ano Novo. Chaplin tinha achado "tão divertido fazê-lo, acho que o mundo inteiro vai ficar louco por ele". Ele sentiu as primeiras apreensões na exibição para a imprensa, quando o projetor ficou quebrando e a imagem ficou fora de foco. Nos degraus do saguão, ele se dirigiu a um surpreso estranho: "Eles estão arruinando meu filme"; ele se lamentou e continuou andando. As notícias confirmaram seus piores receios. Os mais gentis adotaram um tom condescendente "mais pesaroso que furioso". No ano de *Bonnie & Clyde: Uma rajada de balas, Os doze condenados, A Primeira noite de um homem, Weekend à francesa* e *A bela da tarde*, uma suave comédia romântica era um anacronismo quase incompreensível.

Chaplin, pelo menos publicamente, adotou uma postura corajosamente truculenta diante da má acolhida e declarou à imprensa que os críticos britânicos

eram "rematados idiotas". Ele viu sua opinião ser justificada quando o filme estreou na Europa. A revista *Paris-Match* disse que o filme era "uma encantadora comédia [que] não merecia a severidade da imprensa britânica". A manchete do *Le Figaro* mostrava: "Em Londres, espinhos; em Paris, rosas"; a manchete do *Paris Jour*: "Paris vinga Chaplin por Londres". Na Itália, *L'Unità* também vinha com uma manchete favorável: "Demolidoras críticas londrinas e americanas não eram justificadas". Na Suécia, o crítico do *Dagens Nyhatet* escreveu: "É difícil entender as objeções levantadas pelos críticos ingleses... O retrato que ele faz do mundo, ingênuo e generoso, revelador e desarmado, desenrola-se novamente". No entanto, nem todos os críticos de língua inglesa foram desfavoráveis. Em Nova York, William Wolf escreveu na revista *Cue*:

> Acabei de voltar de uma segunda ida ao cinema, para ver *Uma condessa de Hong Kong*. Mais uma vez, achei o filme encantador, engraçado e uma bem-vinda alteração no ritmo frenético e supersofisticado do nosso ambiente. Não se podia esperar que Chaplin apresentasse tal coisa, e isso é a marca do gênio.

Chaplin falou demoradamente sobre suas reações em uma longa entrevista a Francis Wyndham, que forneceu *insights* fascinantes da visão dele do mundo, conforme ele o via aos setenta anos:

> Em meu próximo filme, não farei a estreia em Londres. Vou estrear em Kalamazoo ou outro lugar, e deixar Londres para depois. Eu não entendo o que está acontecendo ali, agora. Acho que eles estão todos "cambaleando de bêbados". É um tipo peculiar de desespero e sonambulismo, uma negação da arte, de qualquer tipo de simplicidade. Eu não acredito que exista tal coisa como moda. Quem diabos inventa a moda, de qualquer modo? Qualquer um pode — algo muito fácil que "pega" e todo mundo imita. Cinismo — é isso? A vida é cínica se pensarmos somente em termos de nascimento e morte. É fácil demais. E que ironia, a minha música-tema para a *Condessa* é um grande sucesso em todo o mundo. Eles desprezam a carne do pêssego...
>
> Logo eles irão voltar a si e começar a se divertir. De vez em quando, se vê um raio de luz, alguém atrás da câmera com uma mão sensível. Mas isso acontece mais na televisão que no cinema. Assisti na televisão uma peça chamada *The Caretaker*, que foi muito misteriosa e interessante. E me diverti com *007 contra Goldfinger*: uma cena que achei engraçada foi quando o exército inteiro cai intoxicado durante o assalto ao Fort Knox! Mas *Dr.*

Jivago me pareceu muito banal — aquela cena ridícula dele escrevendo um poema à luz de velas! E *Blow-Up*. *Depois daquele beijo* era tão vagaroso e entediante. Eu não ficaria horas me preparando para um eventual *strip-tease*. Ou fingir que aquele homem não percebeu um assassinato.

Tanto já foi feito. Vi um pouquinho de um filme dos Beatles, e tinha aquela velha piada, muito antiga, do banho de espuma! Fizemos tudo isso em animação em 1914· era muito chato então, e ninguém prestou muita atenção. Derrubá-los, arrastá-los, todos aqueles truques impossíveis da Keystone — está certo, mas eles o fazem de modo tão pretensioso agora. Há uma fase curta para pensar que isso é esperto e moderno. É só uma coisa que um garotinho faria, a coisa mais inarticulada, realmente, como driblar. Não quer dizer nada — mas os intelectuais acham muito profundo.

As críticas dos meus filmes sempre foram confusas. O único que todos elogiaram foi *O garoto* e, depois, eles foram longe demais, falando de Shakespeare. Bem, não era *isso*! Mas o que me chocou sobre as críticas inglesas de *Condessa* foi o fato de que eles eram unânimes. E pareciam tão pessoais, atacando-me. Todos eles estavam interessados em "Chaplin teve um fracasso". Nos velhos tempos, os críticos podiam liquidar uma boa peça apenas com um único gracejo espirituoso. Mas não era nada assim — eram tão chatas! Por que as pessoas não podiam zombar disso? Onde está o senso de humor deles, pelo amor de Deus? Eles perseguem com coisas tão tolas, "Brando é desajeitado". Mas essa é exatamente a questão!

Acho que é o melhor filme que eu já fiz. Posso ser mais objetivo sobre ele do que com os outros filmes em que atuei, que podem ser muito enfadonhos e me dar um terrível complexo de inferioridade. O filme é repleto de invenção, que eu sempre gostei, e embora pareça ter sido construído de forma simples, levou muito tempo para fazê-lo, para trabalhar a relação causa e efeito. E isso tem um grande encanto — o que mais eles querem? Coisas como *Em busca do ouro* — um, dois, três, torta na cara —, isso é muito fácil. Uma comédia de costumes como *Condessa* é muito mais difícil de se manter em movimento... O humor de *Condessa* pode não ser mecânico, mas as situações são torturantes. Os críticos, hoje em dia, ficam mortos de medo de estar fora de moda, mas esse filme está dez anos à frente do seu tempo.

Acho que é a primeira vez que isso aconteceu — um tratamento realista de uma situação incrível. Foi isso que me empolgou. Meus

> outros filmes são completamente diversos: caricaturas dos desenhos de Cruikshank são caricaturas. Mas é Cruikshank. Os personagens reagem realisticamente em situações impossíveis... Primeiro, Brando ficou assustado com o papel cômico, aterrorizado com as *performances*, mas eu disse a ele para não se preocupar, porque o personagem não era para ser engraçado. E ele conseguiu o realismo. Exceto na cena do arroto, que ele não conseguiu fazer. Ele achava que a piada seria sobre o arroto — mas a questão toda era o comportamento honrado do homem. E Sophia fez um palhaço mais comedido. Ela queria fazer algo muito mais brincalhão, mas eu disse: "Dê ao público uma alegria, deixe-os fazer uma parte do show para você".
>
> Confidencialmente, é uma história muito triste. Esse é o grande charme, que é óbvio. Eu sempre tive problemas com as pessoas que dizem: "Ponha a câmera aqui", ou "Você deve fazer um *close* agora". Eu quero fazer filmes conforme eu *sinto* — não há regras. A confusão que eles fazem sobre continuidade! Você vê um lenço no bolso de alguém em uma tomada e, na tomada seguinte, ele não está mais lá. Quem se importa? Se a tomada é engraçada, eu a deixo ficar. É uma questão de valores — se o público estiver olhando para o lenço, é porque tem algo errado com a cena, de qualquer modo! Em *Ombro, armas!* há uma cena em que eu estou com um revólver nas minhas costas, depois meu dedo é pego numa ratoeira, e na tomada seguinte a arma desaparece, e depois ela reaparece. Berrante — mas ninguém nunca comentou sobre isso.
>
> Agora estou trabalhando em outro filme. O problema é que, à medida que envelheço, fico cada vez mais interessado na beleza. Quero coisas que sejam belas. Fico imaginando se este é um período moribundo da arte. A estética foi para coisas como o espaço e a ciência — essas belas espaçonaves: a utilidade como ponto culminante. Nenhum artista pode competir com isso.[5]

Chaplin parecia alegre, mas os mais próximos entendiam que ele tinha sofrido um severo golpe com as críticas ao filme. O ano também traria outras irritações. Como consequência da publicidade sobre seu pedido de assistência à Previdência para si, sua esposa e filho, Michael Chaplin foi abordado por publicitários como Leslie Frewin, em março de 1965. Em 17 de abril, ele e sua esposa, Patrice, assinaram contratos concordando em escrever sua biografia em conjunto com dois jornalistas, Charles Hamblett e Tom Merritt, que receberiam uma parte proporcional dos direitos autorais. Um livro foi rapidamente produzido, em que os

dois "autores fantasmas" atribuíam ao jovem Chaplin um vocabulário e um estilo medonho, jovial e coloquial. Michael, a princípio, aprovou o texto, mas depois mudou de ideia e apelou para os advogados da família, os formidáveis Richards, Butler & Co. Em 26 de agosto, eles escreveram para Leslie Frewin, pedindo o cancelamento e repudiando o acordo de 17 de abril, com base no fato de o queixoso ser menor de idade. Eles também alegaram que o texto continha material seriamente ofensivo tanto ao queixoso quanto a outras pessoas. Por intermédio dos advogados e de Patrice, sua esposa e "curadora", Michael (como menor) solicitou uma medida cautelar para evitar a publicação do livro até o julgamento. O pedido foi aceito pelo juiz Waller, em 20 de setembro, mas o Tribunal de Apelação manteve o recurso do acusado, em 2 de outubro. Foi concedida a Michael permissão para interpor recurso na Câmara dos Lordes e apresentar sua queixa. Todavia, o recurso foi retirado depois que as partes chegaram a um acordo sobre um texto revisado. Michael se comprometeu a reembolsar os editores dos custos e despesas que sua mudança de ideia lhes tinha acarretado, desistindo de uma porcentagem substancial dos pagamentos que lhe seriam devidos depois que o livro fosse publicado.

Apesar do estilo e título censuráveis (*I Couldn't Smoke the Grass on My Father's Lawn...*), o livro, que saiu no fim do ano, traz as reflexões de um jovem, comoventes e inteligentes, generosas e sensíveis, sobre as dificuldades de ser filho de um gênio. Mesmo ressentido do que ele encarava como regras familiares autoritárias e insensíveis (ele cita o uso de detetives particulares para assustar as amizades "inadequadas"), o livro, mesmo assim, afirma uma admiração e carinho genuínos aos pais:

> Meu pai não é como os outros pais. Complexo, talentoso, estranhamente criativo, suas irracionalidades nunca foram as de uma pessoa comum. Ele era, e ainda é, para falar gentilmente, uma pessoa muito difícil como pai. Eu tomei consciência da impressão geral que ele era um homem excepcional por meio das reações das outras pessoas para com ele. Os visitantes, cujos nomes naquela época não significavam nada, mas que, em retrospecto, era gente como Noël Coward, Graham Greene, Jean Cocteau, Truman Capote, Ian Fleming e vários outros, e que o saudavam como a um deus licenciado do Olimpo. Também havia um tráfego constante de reverentes entrevistadores, fotógrafos, intelectuais, pintores, atores, *socialites* e parlapatões; e, sempre que eles apareciam na Manoir de Ban, a propriedade de meu pai na Suíça, eles projetavam e, em seguida, refletiam a aura de grandeza em torno do velho.
>
> Deve ter havido um tempo em que minha mente e meus instintos

> infantis pouco desenvolvidos simplesmente percebiam e sentiam esse homem como uma gentil, volúvel, mal-humorada, alegre, pensativa, criativa, engraçada, apaixonada, austera, triste, brilhante, autocrática, irracional, esnobe, esplêndida, tola, injusta, carinhosa, perceptiva, indiferente, sensível, cruel e animada contraextensão do meu próprio corpo, pensamentos e sentimentos. Uma época talvez em que, em uma grande casa em Beverly Hills, Califórnia, que era nossa casa antes de meu pai se estabelecer na Europa, eu podia ser capaz de tomar como certos minha vizinhança, minha família e meu pai como chefe da família.
> Mas eu não me lembro de tal época...
> Ser filho de um grande homem pode ser uma desvantagem. É como viver perto de um imenso monumento; ninguém passa a vida circulando-o, quer para permanecer à sua sombra, quer para evitá-la. Mas quando as pessoas crescem em um orfanato, quando tentam descobrir onde estão em relação ao mundo, geralmente passam o resto de suas vidas buscando tal monumento.[6]

Em 11 de outubro de 1966, enquanto ele ainda estava editando *Uma condessa de Hong Kong,* Chaplin estava andando com Jerry Epstein do lado de fora dos estúdios Pinewood, quando tropeçou em um pedaço irregular do pavimento e quebrou o tornozelo. Epstein o levou ao centro de primeiros socorros do estúdio e depois ele foi levado ao Hospital Slough, onde teve o pé encapsulado em um gesso de doze polegadas. O comentário de Chaplin foi: "Isso é humilhante. É apenas um inconveniente. Estarei de volta em um ou dois dias". Ele estava certo. Surpreendentemente em forma para sua idade, ele logo estava bem. Mas fora a primeira vez em sua vida que quebrara um osso, e isso foi o fim de sua excepcional mobilidade, que lhe permitira jogar tênis até então. É possível que, por volta desse período, ele também tenha tido a primeira de uma série de derrames quase imperceptíveis. A partir de então, Charles Chaplin foi obrigado a reconhecer a chegada da velhice.

Não que a velhice pudesse diminuir a excepcional necessidade de criar. Ele lançou-se imediatamente a uma nova ideia, *The Freak*, uma comédia dramática sobre um jovem que, certa manhã, acorda e descobre que lhe cresceram asas. O papel foi pensado para sua terceira filha, Victoria; Geraldine e Josephine já tinham embarcado em carreiras de atriz (ambas apareceram brevemente em *Uma condessa de Hong Kong*). Mas Chaplin considerava que Victoria era a que tinha herdado o dom da comédia. O talento era ainda mais pungente por causa de sua extraordinária e luminosa beleza, concentrada nos mesmos olhos melancólicos e penetrantes do próprio vagabundo de Chaplin. Nos dois anos seguintes, Chaplin trabalhou obstinadamente escrevendo e revisando o roteiro, e

as asas que Victoria usaria foram confeccionadas e experimentadas.

Em 1969, Victoria conheceu e se apaixonou por Jean-Baptiste Thierrée, um jovem ator francês que teve um sucesso considerável no filme de Alain Resnais, *Muriel*, mas cuja paixão era fazer carreira no circo como palhaço e criando seu próprio circo. Sem contar nada aos pais, Victoria saiu de casa para se juntar a ele. Logo depois, eles se casaram e Victoria também se dedicou a se tornar uma artista de circo. Foi um período muito amargo para Chaplin, que viu um sério revés em seus planos para *The Freak*. Enquanto isso, Oona e Jerry Epstein tinham sido forçados a reconhecer que a força física de Chaplin não era mais igual à sua vontade criativa...

Desde *Uma condessa de Hong Kong*, ele também tinha sofrido uma grande privação que o afetou profundamente. Charles Chaplin, o filho mais velho que teve com Lita Grey, morreu na casa da avó, na Califórnia, em 20 de março de 1968. Ele tinha 43 anos. Charles Chaplin Junior, como seu livro sobre suas relações com o pai atesta, era um jovem encantador, afetuoso, cuja vida não tinha sido afortunada. Sua carreira como ator não tinha sido tão recompensadora quanto a de seu irmão, e ele tinha desenvolvido um sério problema com bebida durante o tempo em que serviu o exército, e ainda tinha sofrido com dois casamentos desfeitos. A morte dele, precipitada por uma trombose originada por um ferimento de uma queda, foi consequência dos muitos anos de abuso do álcool.

No começo dos anos 1970, as energias de Chaplin estavam concentradas na nova exploração de seus filmes antigos. Há algum tempo ele ponderava arrendar os direitos de distribuição. Assim, ele poderia assegurar um adiantamento considerável e delegar a alguém a tarefa de maximizar os lucros. Tanto Jerry Epstein quanto Sydney Chaplin estavam interessados em se envolver nesse acordo. Em certa ocasião, Sydney estava tão certo de que podia convencer o pai a assumir a distribuição que trouxe a Vevey um sócio potencial, o produtor Sandy Lieberson, que depois se tornaria chefe da produção da 20th Century Fox e depois da Goldcrest Films. Sydney e Lieberson chegaram para o almoço, que seguiu com grande cordialidade até que Sydney se aventurou a falar de sua proposta. Chaplin reagiu com fúria. Lieberson ainda se lembra do horrível constrangimento e de sua infame retirada da mansão.

Rachel Ford recomendou como candidato adequado para o acordo de distribuição um ex-executivo da United Artists, Moses Rothman, cuja tenacidade como vendedor era reverenciada em toda a Hollywood. Rothman formou uma empresa chamada Black Inc , para distribuir os filmes de Chaplin, e adiantou 6 milhões contra 50% do lucro líquido que iria para a empresa Roy Export Company Establishment, de Chaplin. A Black Inc., supostamente, recuperou o adiantamento inicial somente com as vendas para o Japão.

Rothman provou-se tanto um astuto negociante quanto um excelente

publicitário. Parte do acordo era que Chaplin auxiliaria na promoção dos relançamentos dos filmes com aparições pessoais discretas e simples. A aclamação que resultou disso parece ter lhe despertado interesse e dado satisfação em seus últimos anos. Também providenciou alguma ocupação para compensar o revés de *The Freak*, embora fosse improvável que Chaplin tenha desistido de fazer o filme. Em 1968, ele trabalhou com Eric James em uma nova trilha para *O circo*. Foi contratado um cantor para gravar a música tema, *Swing Little Girl*, sobre os títulos. Porém, James observou que o próprio Chaplin gostava de cantar a música, privadamente:

> A voz dele não era particularmente boa, e mesmo assim soava mais eficaz quando ele cantava essa música em especial. Talvez porque ele fizesse uma performance que lembrava o modo que um artista de *music hall* ou de *vaudeville* a cantaria, achei que poderia ser uma boa ideia ter as partituras escritas para o tom dele, apenas para o caso do cantor contratado não conseguir o tipo de tratamento que era necessário para o número.[7]

Depois que o cantor contratado gravou a canção, James convenceu Chaplin a gravá-la também — "para que Oona e toda a família pudessem ouvi-lo cantando *Swing High Little Girl* com o acompanhamento dessa adorável orquestra", foi o que ele disse a Chaplin. O resultado era tão obviamente mais adequado ao filme que se decidiu usar a versão de Chaplin. Encantado, Chaplin disse: "Eric, você me enganou para conseguir isso, não é?".[8]

Em novembro de 1971, Chaplin atestou sua satisfação com o acordo com a Black Inc., incluindo *O garoto* e *Os ociosos*, que tinham sido excluídos do acordo original. Trabalhando com Eric James, ele criou novas trilhas para os filmes, e *O garoto* pôde ser considerado como uma de suas mais elegantes realizações musicais, que não foi conseguido sem dificuldade. Embora Chaplin continuasse autocrático como sempre, em alguns aspectos seu julgamento agora parecia menos confiável:

> Charlie insistia em se sentar na sala com os engenheiros e comigo e virtualmente dirigia a sensibilidade dos vários microfones que estavam em uso. Ele exigia que esse ou aquele microfone deveria predominar nesta ou naquela passagem e, geralmente, tentava conduzir todo o processo técnico, que o engenheiro e eu podíamos gerenciar sozinhos bem satisfatoriamente. Charlie se justificava dizendo que ele era perfeccionista, o que implicava que o engenheiro de som e eu não éramos. Eu achava essas sessões tão irritantes que ficava calado e o deixava tagarelar, sabendo que, no

> fim, nós teríamos de tentar fazer o que era inquestionavelmente correto.[9]

Na ocasião, a gravação de *O garoto* provou-se desastrosa: "Percebeu-se que o filme não podia ser apresentado ao público sem prejudicar a reputação de Charlie". Rothman ordenou que a mixagem do som fosse refeita, mas em total segredo. Eric James se lembrava:

> Fui chamado por Mo Rothman para me incumbir dessa tarefa e jurei absoluto segredo. Eu honrei minha promessa durante toda a vida de Chaplin, e na realidade estou revelando a verdade pela primeira vez... Eu costumava ficar apavorado quando pensava nas consequências se Charlie descobrisse... Ninguém, mas ninguém podia tomar qualquer decisão sobre seus filmes senão ele![10]

Nos anos seguintes e especialmente depois da morte de Chaplin, as relações entre Rachel Ford e Rothman foram frequentemente instáveis. A desconfiada Srta. Ford sempre temeu que Mo os pudesse estar enganando de algum modo, enquanto Oona, vulnerável ao encanto social de Rothman, asseverava-lhe de que ela não estava muito incomodada se ele estivesse: "De qualquer jeito, ele está ganhando mais dinheiro para nós do que nós nunca poderíamos ganhar".

O mundo agora estava competindo para empilhar homenagens a Chaplin. Em 1971, o Festival de Cannes (25ª edição) concedeu-lhe um prêmio pelo conjunto de sua obra, ao mesmo tempo em que também recebeu a insígnia de Comandante da Ordem da Legião de Honra. Agora, finalmente a América queria se redimir. A Academy of Motion Pictures Arts and Sciences decidiu conceder-lhe um Oscar honorário e fizeram um convite junto com o Lincoln Center Film Society de Nova York. As velhas proibições de McGranery ao seu retorno tinham sido esquecidas. Chaplin inicialmente ficou hesitante sobre aceitar o convite: Ted Tetrick alegava que ele ficou balançado pela perspectiva de inspecionar uma nova câmera que podia facilitar o processo em *The Freak*. Os Chaplins decidiram tirar alguns dias de férias e descansar nas Bermudas (local de nascimento de Oona e onde ela ainda tinha uma propriedade herdada do pai), antes de viajarem para os Estados Unidos. Eles chegaram a Nova York em 2 de abril de 1972, sendo recebidos no aeroporto Kennedy por uma centena ou mais de jornalistas. Chaplin jogou beijos enquanto descia vagarosamente as escadas do avião e se dirigia à limusine que os conduziu ao Plaza. Naquela noite, Gloria Vanderbilt Cooper, uma amiga de mocidade de Oona, deu uma festa para eles em sua casa. Entre os convidados, estavam Lillian Gish, Adolph Green, Geraldine Fitzgerald, Truman Capote e George Plimpton. Na noite seguinte, os

Chaplins foram a um coquetel no hotel em que estavam hospedados (eles chegaram tarde), antes de irem a um concerto de gala da Philarmonic Hall, em homenagem a ele e em benefício do Lincoln Center Film Society. O público consistia em 1500 pessoas que pagaram entre 10 e 25 dólares cada um, e mais 1200 pessoas que pagaram entre 100 e 250 dólares pela extravagante recepção regada a champanhe, em seguida. Eles saudaram sua entrada no saguão; ovacionaram os filmes — *O garoto* e *Os ociosos* — e, no final, lhe deram uma sensacional e comovente ovação. Muitas pessoas da plateia estavam chorando, assim como o próprio Chaplin. Quando o aplauso permitiu, ele falou ao microfone: "Este é o meu renascimento. Estou nascendo de novo. É fácil para vocês, mas para mim é muito difícil falar hoje à noite, pois estou muito emocionado. No entanto, estou feliz por estar entre tantos amigos. Obrigado!".

A recepção regada a champanhe revelou-se uma grande provação. Chaplin tinha pedido que sua mesa não recebesse um cordão de isolamento. Consequentemente, relatou a *Time*, a multidão "formou uma grande vaga de ternos formais e vestidos decotados se acotovelando em torno da mesa". Alguém apareceu com um chapéu-coco e Chaplin fez caretas para os fotógrafos por alguns momentos. "A plateia. *Todo mundo* estava na plateia". Entre os que conseguiram chegar à mesa estavam Claire Bloom e Paulette Goddard, que conversaram com ele por alguns minutos. Chaplin estava habituado a multidões na maior parte de sua vida e, não obstante a confusão, a *Time* observou que, quando ele foi embora com Oona, protegido por policiais, "seu rosto estava radiante de prazer".

Inicialmente, ele tinha ficado nervoso por conta da recepção que teria nos Estados Unidos, mas sua primeira experiência lhe deu confiança. No dia seguinte, passeou a pé por um trecho tranquilo do Central Park e almoçou no Club 21, como convidado do conselheiro de Manhattan, Carter Burden. Quando ele entrou na sala de jantar, houve uma robusta explosão de aplausos, e o garçom, orgulhosamente, lhe disse que o tinha servido na última vez em que ele almoçara no "21", em 1952. "Bem, Obrigado. Eu não achava que um dia voltaria, você sabe". Entre os que vieram à sua mesa para prestar homenagens estavam George Jessel, um pilar da direita, e Jack Gilford. Ele não se lembrava de Jessel e não conhecia Gilford: "Não conhecia muitos atores da Califórnia. Eu ficava sozinho a maior parte do tempo. Fazer amigos sempre foi difícil para mim. Eu sou tímido e desarticulado. Doug Fairbanks era meu único amigo de verdade, e eu era alguém que ele exibia nas festas".

Depois do almoço, Richard Avedon, que o tinha fotografado quando passou pela cidade em 1952, foi à suíte no Plaza para uma nova sessão. Depois disso, os Chaplins foram à Gracie Mansion, onde o prefeito Lindsay o presenteou com a Handel Medallion, o maior prêmio cultural nova-iorquino. Os fotógrafos pediram-lhe para sorrir, e Chaplin, agora cheio da sua antiga confiança, contra-

atacou: "receio que meus dentes possam cair", e colocou a mão em concha embaixo do queixo.

No fim da semana, Chaplin voou para Hollywood com Oona, para receber seu Oscar especial por sua "incalculável influência ao fazer do cinema a forma de arte do século". Candice Bergen os acompanhou em uma reportagem para a revista *Life*:

> Durante o voo, ele cruzou para o outro lado do avião para ver o Grand Canyon. Seu rosto se iluminou. "Oh, sim! Este é o lugar em que Doug Fairbanks plantou bananeira à beira do precipício. Ele me falou disso".
>
> À medida que se aproximavam de Los Angeles, ele ficava cada vez mais ansioso, certo de que não deveria ter ido. Ele parecia temeroso e acuado, mas fez uma corajosa tentativa de lutar. "Oh, bem!", ele suspirou, "Não é tão ruim. Afinal de contas, eu conheci Oona lá".[11]

Conforme ele dirigia pela cidade, ficou desapontado ao descobrir que estava mudada e não lhe era mais familiar. Os novos donos de seu antigo estúdio, A&M Records, muito orgulhosos de sua relação com Chaplin, tinham voluntariamente tentado que as construções fossem declaradas monumento nacional, protegidos de qualquer alteração, e tinham criado um museu de Chaplin na área da recepção. Eles planejavam recepcionar Chaplin e tinham decorado o local com muitas bandeiras especialmente impressas com o seu retrato. Mas Chaplin não pôde encarar isso. Ele agendou uma visita ao estúdio no domingo, quando estaria fechado, e se contentou em olhar através dos portões.

Alguns rostos familiares dos velhos tempos apareceram nas multidões que o veneravam. Um deles era Tim Durant:

> Quando Charlie chegou, recebi um telefonema da Sra. Walter Matthau. Ela era muito amiga de Oona e disse: "Estou dando um almoço para Charlie, você viria no próximo domingo?". Eu disse: "Sim, vou logo depois da igreja. Vai ser ótimo vê-lo".
>
> Greer Garson estava aqui na igreja, e eu perguntei se ele queria ir comigo... Quando chegamos, vi aquela pequena mesa. Eles estavam esperando por nós: estávamos um pouco atrasados. Acho que Lewis Milestone e sua esposa estavam lá, e mais uma ou duas pessoas[...] Charlie estava do lado oposto da mesa, e eu me sentei e olhei para ele: parecia um pouco preocupado com as pessoas que estavam chegando. Ele mal me reconheceu, você sabe. Estávamos lá há cerca de meia hora, e ele ainda não respondia.

> Tentei captar seu olhar algumas vezes, e ele se afastou. Ele estava falando vagamente com as pessoas que chegavam, sem se lembrar dos nomes delas, tenho certeza. Sei como ele costumava fingir — chamava-as de "querido" etc. Eu também fazia isso. Senti, sabe, que ele tinha se esquecido de mim. Senti-me muito mal com isso, mas estranhamente, quando o almoço acabou, ele se levantou, veio até mim, olhou-me direto nos olhos e disse: "Tim, eu e você éramos amigos". Fiquei com lágrimas nos olhos, não pude evitar. Eu meio que o agarrei e o abracei e disse: "Ouça, nós ainda somos, Charlie". Então, eu me despedi dele, e pensei: bem, é isso... Mas, então, o secretario inglês dele me ligou e me pediu para aparecer — ele tinha um chalé no Beverly Hills Hotel. Então, eu fui até lá. E quando entrei, foi Charlie quem abriu a porta.
>
> Ele estava conversando com uma jovem bonita, o que era típico. Ela parecia ter dezessete ou dezoito anos — lembre-se de que ele se casava com essas meninas, e elas queriam fazer carreira e, depois de um tempo, não queriam mais o Charlie. Elas não eram uma plateia tão boa quanto eu era. De qualquer modo, ele estava conversando com ela, e a primeira coisa que disse a ela depois que me viu foi: "Veja aquele homem ali. Mantenha distância dele. Ele é um homem perigoso. Não mantenha relações com ele; lembre-se disso".
>
> Ele estava brincando, você sabe, e eu entrei e ele me apresentou à neta dele. E eu tive um adorável encontro com ele ali.[12]

Em outra ocasião, Chaplin encontrou Georgia Hale. Georgia tinha mantido sua aparência e tinha os cabelos longos, na altura dos ombros, e longas pestanas — como ela continuou a ter quando tinha oitenta anos. Chaplin fingiu indignação porque ela parecia tão jovem, enquanto ele estava sofrendo das doenças da idade. Ele disse a ela: "Talvez seja a sua fé, afinal de contas. Você devia dividi-la comigo". Era uma piada irônica: na época em que eram amigos, ele sempre a tinha proibido de falar sobre religião na presença dele.[13]

Houve ainda mais uma reunião tocante. Em uma das festas de Hollywood que Chaplin foi, Jackie Coogan e sua esposa estavam presentes. Eles tentaram se aproximar da mesa de Chaplin, mas Walter Matthau, querendo proteger Chaplin de aborrecimentos, barrou o caminho deles violentamente. "Ou ele não reconheceu Jackie", disse o filho de Coogan, Anthony, "ou ele o reconheceu e se lembrou de que houve um tempo em que Jackie podia ser um encrenqueiro". De algum modo, os Coogans conseguiram ultrapassar os guarda-costas. Agora Jackie era o homem careca, de 57 anos, que interpretava o Tio Funéreo da Família Adams. Chaplin mal o tinha visto desde que ele fora o Garoto, mas bateu os olhos

nele e caiu em lágrimas. Eles se abraçaram e Chaplin disse: "Que prazer ver você, garoto". Então, enquanto Jackie e Oona estavam conversando, ele agarrou o braço da Sra. Coogan e a puxou até que o rosto dela ficou perto do dele, e cochichou enfaticamente: "Você não deve se esquecer nunca. Seu marido é um gênio".[14]

O espetáculo do Oscar foi outra ocasião emocionante. Antes de sua aparição, Chaplin e Oona tinham assistido ao show no monitor de televisão no camarim, reconhecendo, encantados, os amigos que estavam na plateia. Chaplin tivera um medo irracional de que ninguém ia aparecer. Quando ele aceitou seu prêmio, estava emocionado demais para balbuciar mais do que um "muito obrigado", mas conseguiu fazer um gracejo com um chapéu-coco, fazendo-o levantar da cabeça como fazia nos filmes mudos.

> Depois, quando ele falou sobre a cerimônia, seus olhos estavam radiantes e infantis, arregalados de maravilhamento, repletos de alegria. "Quase chorei. E essa aqui", ele disse, inclinando a cabeça para uma Oona sorridente, "essa aqui fica me dizendo: 'Oh!" Não choramingue'".
> "Foi tão emocionante, e o público — a *emoção* deles. Acho que alguns deles poderiam vaiar, mas eles foram tão *suaves* — todas aquelas pessoas famosas, todos aqueles artistas. Você sabe, eles não faziam isso para mim antes. Isso sobrepujou tudo."
> Ele olhou em volta procurando o seu Oscar, e não o viu. E se lamentou: "Oh, não! Todas aquelas pessoas gentis, e eu o perdi...".
> Ele foi recuperado e recolocado serenamente em seu lugar.
> Cada vez mais, ele se parecia com um garoto inglês, sorrindo, travesso, revirando inocentemente os olhos, indicando a si mesmo com a mão e dizendo: "O gênio..."
> Subitamente, ele tinha recuperado sua antiga agilidade, e escapuliu da cadeira. Os olhos brilhando, ele disse, com uma impaciência de escárnio: "Vamos sair e comemorar, pelo amor de Deus!".
> E, cantarolando feliz a canção *Smile*, ele pegou o braço de Oona e atravessou a porta a passos largos.[15]

Dois anos depois, distante da euforia, Chaplin comentou em seu livro *My Life in Pictures*: "Fiquei tocado pelo gesto, mas, de algum modo, havia certa ironia naquilo."

Em setembro de 1972, ele recebeu um prêmio especial do Festival de Cinema de Veneza, o Leão de Ouro. No último dia do festival, a Piazza San Marco se converteu em um enorme cinema ao ar livre, para uma projeção de *Luzes da cidade*. A exibição foi organizada para que Chaplin pudesse aparecer na sacada

que dava para a praça no início da projeção, e ele, então, receberia o prêmio da esposa do presidente da Itália. A agenda era apertada e, para evitar atrasos, a polícia limpou o caminho no Grande Canal, entre a Praça de San Marco e o Palácio. A aparição de Chaplin na Praça era o sinal para um entusiasmo avassalador. No fim, a projeção começou e Chaplin sentou-se e o apreciou junto com o enorme público. Oona, Rachel Ford e o resto de seu cortejo começaram a ficar agitados sobre o tempo, e o incitavam a sair. "Vou esperar até ver a cena da luta", ele disse, amigável, porém firmemente. E assim ele fez.

De volta à Suíça, ele começou a trabalhar em um novo livro, *My Life in Pictures*. Max Reinhard, da Bodley Head, tinha tido a ideia de um livro com uma ênfase maior no trabalho de Chaplin, para complementar *My Autobiography*. Essa suntuosa coleção de fotografias particulares e do estúdio — muitas nunca reproduzidas antes — parecia uma solução feliz. Chaplin, evidentemente, gostou de revisitar o passado, embora Rachel Ford estivesse geralmente nervosa a respeito da segurança do precioso acervo enquanto observava Chaplin e Reinhardt ajoelhados no chão sobre o mar de frágeis fotografias que o forrava. Os breves comentários de Chaplin às fotos forneceram *insights* novos, embora agora sua fenomenal memória parecesse falhar ocasionalmente. O filho de Clare Sheridan foi inexplicavelmente confundido com seu próprio filho, por exemplo, ao passo que ele adotou o erro dos historiadores, existente há muito tempo, que creditavam a Phyllis Allen uma aparição em *O garoto*. Certamente, um dos méritos dessa excelente produção foi a apresentação de Francis Wyndham, com sua sensível apreciação e imagem tocante de Chaplin na velhice. Em outubro de 1974, Chaplin estava em Londres para o lançamento do livro. Ele disse aos jornalistas que nunca conseguiria se aposentar, "porque as ideias continuam aparecendo em minha cabeça".

Em março de 1975, ele estava novamente em Londres, com a maioria da família, para receber o título de cavaleiro da Rainha Elizabeth II. A investidura, dessa vez, fora inquestionável. Durante a longa espera pela rainha, a orquestra de cordas da Welsh Guards introduziu o tema de *Uma condessa de Hong Kong* na sua seleção de operetas, e, pouco antes da chegada da rainha, um pianista tocou *Smile*. Quando chegou a hora de sua investidura e o nome "*Sir* Charles Chaplin" foi anunciado, a orquestra tocou o tema de *Luzes da ribalta*.

Chaplin tinha esperado ser capaz de andar a distância de pouco mais de nove metros até a rainha, mas suas pernas estavam muito vacilantes e um mordomo do palácio o levou em uma cadeira de rodas. Chaplin disse que estava "Aturdido com o sorriso da rainha. Ela me agradeceu por tudo que eu tinha feito. Disse que meus filmes a tinham ajudado muito". Enquanto ele esperava com os outros convidados o término da cerimônia, seu olhar incansável em busca de uma *gag* foi capturado pelo desmoronamento repentino do palco do maestro. Enquanto deixava o palácio, ele teve a presença de espírito de um diretor, e pediu aos

operadores de câmera para não filmarem o então laborioso processo de entrar no carro.

Depois da investidura, houve uma festa familiar no Savoy. No momento, Chaplin achava cansativo ficar conversando, e passava a maior parte do tempo sentado, quieto, simplesmente observando os outros. Durante a festa, no entanto, houve um telefonema do primeiro-ministro, que disse que queria prestar suas homenagens. No devido tempo, ele chegou acompanhado de Marcia Williams. Imediatamente, Chaplin ficou em pé, as costas eretas, esperto, o velho sorriso "de palco" no rosto, tão brilhante e charmoso quanto há sessenta anos. Os recursos de um ator são um mistério.

As ideias *estavam* pululando em sua cabeça: a próxima era compor uma trilha musical para o único de seus filmes mudos que não tivera o som sincronizado. Depois de meio século, finalmente ele se sentiu capaz de voltar a *Casamento ou luxo*, que tinha permanecido para ele uma memória muito sensível desde a rejeição do público em 1923. Vendo-o novamente, seu entusiasmo original pelo filme foi revivido. Ele foi convencido a fazer alguns cortes onde se temia que o filme pudesse ser muito sentimental para o público moderno. Mais uma vez, a decisão hoje parece um erro: a grande cena de Marie e a mãe de Jean sobre o corpo de Jean, certamente, era mais forte em sua forma original, com o sentimento de Chaplin desimpedido.

O simpático Eric James chegou em Vevey para trabalhar com Chaplin na música e ficou aflito ao ver sua deterioração evidente:

> Conforme os anos passavam, Charlie achava cada vez mais difícil ter ideias para a música, e ele deixaria grande parte para mim. Eu sugeria o que pensava que ele ia gostar, e depois tocava para ele aprovar, o que geralmente acontecia. Quando cheguei para trabalhar com Charlie em *Casamento ou luxo*, o último filme em que trabalhei com ele, ele me pareceu muito fraco e doente. Suas primeiras palavras para mim foram: "Eric, eu não tenho nenhuma ideia na minha cabeça para a música desse filme".
>
> Fiquei muito angustiado por encontrá-lo naquele estado e pude ver que até mesmo falar era um esforço para ele. Daí eu lhe disse que não se preocupasse, mas, então, quando eu tinha terminado cada peça e a tocado para ele, ele só precisava acenar ou balançar a cabeça para indicar seu julgamento. Assim, a última trilha em que trabalhei na mansão foi terminada em poucas semanas, e aceita pelo empregador e amigo, que, quando deixei a mansão, pensava que nunca mais veria.[16]

Subsequentemente, James escreveu a Rachel Ford em Paris, sugerindo que os

créditos do filme podiam reconhecer que, nesse caso, a "maioria da música tinha saído do meu cérebro", mas não recebeu resposta. Ele se lembrava depois: "eu fiquei igualmente desapontado porque não foi feito nenhum pagamento posterior em reconhecimento dos esforços que tinha feito".[17] Ele recebeu em pagamento pelo seu trabalho as mesmas duzentas libras semanais de sempre.

Os críticos ficariam extáticos com a redescoberta do renovado *Casamento ou luxo*, porém, estavam inclinados a não considerar a trilha sonora. De fato, como todas as trilhas sonoras dos filmes de Chaplin, a música retoma com sucesso o método e o estilo da música do teatro vitoriano — um idioma que parecia completamente apropriado a esse elegante melodrama, etéreo, porém, finalmente conectado tanto ao século XIX quanto ao século XX.

Chaplin foi às sessões de gravação nos estúdio Anvil, em Denham. Eu me sentei com ele durante uma dessas reuniões, e foi ali que a ideia deste livro foi primeiramente discutida com ele. Eu tinha lhe dado algumas fotografias da *fun factory*, de Karno (que aparecem neste livro), e ele ficou especialmente fascinado por uma foto do próprio Karno — o autocrata em sua mesa, em um eduardiano escritório atulhado. Eu lhe perguntei se preparar a trilha para *Casamento ou luxo* tinha sido um trabalho demorado, ao que ele respondeu: "Não muito — inspiração, na maioria". Embora ele ainda tivesse o rosto rechonchudo, nessa época parecia extremamente frágil. Ele não podia mais caminhar sem ajuda. Era claro em minha cabeça que ainda era ativo, mas que constantemente ficava frustrado pela distância entre o pensamento e a realização ou a expressão deste. Ele era terrivelmente sensível. Durante um intervalo na gravação, alguns músicos queriam brigar; esse ensaio de briga o angustiou tão profundamente que ele teve de deixar o estúdio.

A trilha foi o último trabalho concluído de uma vida criativa que tinha se estendido por três quartos de século. Depois disso, ele não saía mais de casa com frequência. Seu filho Eugene, que tinha ficado em Vevey, descreveu a vida do pai nos últimos anos em uma entrevista ao *National Enquirer*. Ele disse que a gota o impedia de andar e que ele não mais se importava em ter visitas na casa. Ele lia e relia seu romance favorito de Dickens, *Oliver Twist*. Às vezes, ficava remendando o roteiro de *The Freak* (as palavras finais de *My Life in Pictures* foram "Eu queria fazê-lo algum dia"). Às vezes, a família se reunia à noite para ver seus antigos filmes no projetor 16 mm. Quando os outros riam — relatou Eugene —, ele sentava-se ereto e sorria, feliz, "com um sorriso caprichoso". Conforme as crianças cresciam, ele tinha se oposto a permitir a televisão na mansão, mas agora aprendera a gostar. Ele gostava de ver os novos programas, e mesmo que não falasse francês, parecia não ter problemas em entendê-los. Gostava de ver filmes americanos e se divertia fazendo um arremedo de mímica dos shows franceses. Ele não gostava de falar de velhos amigos. Não tinha religião e nunca fora à igreja, mas não tinha medo da morte. Ele dizia: "Quando

eu for, eu vou". Ele se sentava com Oona durante horas, raramente trocando uma palavra com ela. O filho deles comentou: "Ela era capaz de compartilhar aquela estranha solidão dele".

Quando o tempo estava bom, Renato, o motorista, ou Gino, o mordomo, levavam Chaplin e Oona de carro até um ponto calmo do lago, onde eles ficavam sentados juntos, durante uma ou duas horas, até que o carro voltasse para buscá-los. Eles compraram um barquinho elétrico para que ele ainda pudesse inspecionar o seu parque.

Em 15 de outubro de 1977, Chaplin fez sua expedição fora da mansão. Acompanhado de Oona, Victoria, o marido e os filhos dela, ele foi a uma apresentação do *Circus Knie,* em Vevey. As visitas do circo eram ocasiões festivas para a família Chaplin desde que chegaram à Suíça. Eles geralmente davam uma festa para os artistas em sua casa.

Agora, a força de Chaplin começara a declinar muito rapidamente. Ele precisava de cuidados constantes. Durante semanas, Oona insistiu em cuidar dele pessoalmente, até que a família e os empregados começaram a temer pela saúde dela, e ela foi convencida a dividir suas tarefas com uma enfermeira sul-africana. Eric James observou:

> Sua condição deteriorada trouxe problemas crescentes a Oona, porque ele não podia tolerar perdê-la de vista. Ele ainda era uma pessoa muito exigente, como sempre, e ela às vezes ficava completamente exausta, especialmente durante os frequentes surtos de doença, quando ela cuidava dele dia e noite, ininterruptamente. Ela nunca soube o que era uma noite inteira de descanso e, mesmo assim, nunca resmungava ou demonstrava qualquer impaciência.
>
> Eu costumava me admirar do zelo, do amor e da ternura dela, que eram tão profundos agora quanto foram em qualquer época do longo casamento deles. Quando eu lhe disse como a admirava, ela respondeu simplesmente: "Charlie cuidou de mim quando eu era nova e precisava de cuidados. Agora é a minha vez de cuidar dele. Se amor tem qualquer significado, deve prevalecer tanto nos períodos ruins quanto nos bons".[18]

No Natal, a família se reunia na mansão para a celebração tradicional (com exceção de Geraldine, que estava trabalhando na Espanha). Parece que o próprio Chaplin não gostava do Natal. As crianças se lembravam de que ele resmungava regularmente de como elas eram sortudas, porque tudo o que ele ganhava de Natal era uma simples laranja. Eric James também tinha suas recordações:

> Charlie odiava o Natal. Ele fazia uma atuação por causa da família, mas ele sempre ficava feliz quando acabava. A desculpa dele era que o Natal o lembrava dos dias da casa de trabalho e de miséria. Entretanto, eu acho que, provavelmente, a verdade é que, como um famoso personagem de Dickens, ele considerava o Natal um evento anual que preferia passar sem.[19]

Agora, havia uma tribo de netos. Na Véspera de Natal, Monsieur Inmoos vinha da vila vestido como Papai Noel, como tinha feito nos últimos vinte anos, para distribuir os presentes da árvore. (Monsieur Inmoos disse que Chaplin já o tinha visto muitas vezes, mas nunca em outro traje que não esse). Os presentes das crianças para ele eram entregues no quarto de Charlie, e a porta ficava aberta para ele poder observar a reação das crianças ao Papai Noel.

Durante essa noite, na madrugada do dia de Natal de 1977, Charles Chaplin morreu dormindo, pacificamente.

Em Hollywood, o jovem pintor Mark Stock, que idolatrava Chaplin e tinha feito uma bela série de retratos dele em litogravura, ouviu as notícias no rádio no início daquela manhã de Natal. Em algum lugar da cidade deserta, ele encontrou flores frescas. Foi de carro até os portões da antiga casa de Chaplin e deixou lá uma rosa; depois, pôs outra rosa no portão do estúdio. Ele descobriu que se escalasse o portão conseguia abaixar a bandeira do estúdio para meio-pau: assim ela ficou por vários dias. Finalmente, ele foi ao cemitério de Hollywood, com a intenção de colocar uma rosa no túmulo de Hannah; mas já havia um ramalhete de flores frescas.

O funeral aconteceu em 27 de dezembro de 1977, às 11 horas da manhã, na Igreja Anglicana, em Vevey. Como Chaplin queria, foi um evento familiar despretensioso. A cerimônia foi conduzida pelo Reverendo Robert Thomson e pelo Reverendo David Miller, na ausência do embaixador britânico, Allen Keir Rothnie. O caixão foi coberto por uma mortalha preta e prateada. Imediatamente após a cerimônia, Oona foi para Crans-sur-Sierre.

Chaplin, com seu gosto pelo macabro, certamente teria considerado um roteiro ideal os acontecimentos bizarros que ocorreram dois meses depois. Em 1º de março de 1978, o superintendente do Cemitério de Vevey, Etienne Buenzod, relatou que encontrou o túmulo de Chaplin aberto e o caixão tinha sumido. A imprensa mundial rivalizou para criar explicações fantásticas para o crime. Seria uma vingança retardada de um grupo neonazista, por causa de *O grande ditador*? Seria um protesto antissemita contra o sepultamento de um judeu (*sic*) em um cemitério cristão? Ou seriam, simplesmente, entusiastas fanáticos determinados a possuir os restos mortais de seu ídolo? Dentro de apenas alguns dias, ficou claro que se tratava apenas de um caso de sequestro *post-mortem*, quando aconteceu o primeiro telefonema do misterioso "M. Cohat" (ou "Rochat"), exigindo 600 mil

francos suíços pela devolução do corpo.

Os culpados eventualmente se provaram um patético dueto de incompetentes à la Keystone. Roman Wardas era um mecânico de carros polonês, desempregado, de 24 anos. Gantcho Ganev, 38 anos, era um desertor búlgaro que trabalhava como mecânico em Lausanne. Eles tinham se inspirado por notícias sobre o roubo do corpo de um industrial italiano, Salvatore Mataressa, e esperavam levantar dinheiro suficiente para montar sua própria garagem. O primeiro erro deles foi escolher uma noite excepcionalmente úmida para a exumação. Na chuva, eles levaram duas horas para desenterrar o esquife, e depois, o solo estava lamacento demais para eles seguirem com seu plano de esconder o caixão, enterrando no mesmo buraco, só que mais embaixo. Do jeito que estava, eles foram obrigados a se esforçar pelo cemitério com o esquife lacrado com chumbo, carregá-lo no carro e achar um esconderijo.

Oona, desde o início, se recusou a fazer qualquer negociação com os ladrões de defunto.

O advogado da família, Jean-Felix Paschoud, relatou o que ela disse: "Meu marido está no céu e no meu coração". Talvez ela também tenha se lembrado de que ele mesmo sempre tinha falado fortemente contra sequestradores. No entanto, a questão tinha de ser tratada com delicadeza; pois, quando viram que o dinheiro do resgate não viria imediatamente, os sequestradores ameaçaram ser violentos com as crianças menores. Quando Christopher foi ameaçado de ter suas pernas cortadas, recebeu uma escolta policial (invisível) para ir e voltar da escola, todos os dias.

Desde o começo, Monsieur Paschoud tinha resolvido que eles estavam lidando com amadores: "Se tivéssemos negociado, eles eventualmente teriam devolvido o esquife por cinquenta francos". Os Chaplins e a polícia simplesmente tinham de ficar de fora. Ao todo, os sequestradores fizeram 27 telefonemas. Geraldine encarregou-se de atendê-los e teve uma bela atuação conforme as semanas se passavam, mantendo os sequestradores na expectativa, com sua representação de dor e preocupação. Um pequeno artifício correu mal de modo ridículo. Aos poucos, Wardas e Ganev começaram a ficar preguiçosos. No começo, eles se afastavam muito para fazer os telefonemas, mas eventualmente começaram a usar cabines telefônicas em Lausanne. Quando a polícia percebeu isso, esperaram por um telefonema que foi combinado em um certo horário, e mantiveram vigilância em todas as cabines telefônicas de Lausanne. Vários inocentes foram horrivelmente surpreendidos, mas Wardas e Ganev foram presos.

O ataúde foi encontrado enterrado em um milharal perto da aldeia de Noville, do lado leste do Lago Genebra, a cerca de 20 Km de Vevey. Wardas costumava pescar no local. Oona ficou comovida por eles terem escolhido um local tão tranquilo para o descanso de Chaplin; e depois que o caixão foi removido, em

memória do comediante, o fazendeiro dono das terras erigiu uma simples cruz de madeira enfeitada com uma bengala.

Wardas e Ganev foram a julgamento em dezembro, em Vevey. A principal testemunha foi Geraldine. Wardas foi sentenciado a quatro anos e meio de prisão, e Ganev foi sentenciado a dezoito meses, por "perturbar a paz dos mortos e por tentativa de extorsão", pena depois suspensa.

O roubo do túmulo atiçou pela última vez o interesse do FBI em Chaplin. Os documentos finais são especulações a respeito do roubo do corpo. De algum modo, parecia apropriado que a contribuição do FBI à investigação tenha sido uma série de entrevistas com médiuns.

No dia seguinte à morte de Chaplin, todos os seus grandes colegas de profissão fizeram seus tributos. René Clair, decano do cinema francês, escreveu:

> Ele foi um monumento ao cinema de todos os países e épocas. Inspirou praticamente todos os cineastas. Eu mesmo era especialmente sensível àquela extraordinária mistura de comédia e sentimento. Foi dito que *Tempos modernos* tinha encontrado seu tema em *A nós, a liberdade!*. Fico feliz e orgulhoso se eu, a quem ele tanto influenciou, fui capaz de influenciá-lo.
> Charles Chaplin, que nos deu tantos presentes em cada um de seus filmes, levou de nós, neste dia de Natal, o mais belo presente que o cinema nos deu.

Laurence Olivier disse: "Ele foi, talvez, o maior ator de todos os tempos". E Jean-Louis Barrault disse sobre ele:

> O exemplo mais supremo de perfeição de ator e do gênio criativo: seja do teatro ou do cinema. Ele é, acima de tudo, um mímico extraordinário, e o que nos ensinou na mímica é que ele consegue o máximo com a imobilidade, uma imobilidade total e completa. Em resumo, ele nos mostrou o apogeu da arte da mímica.

O grande comediante do cinema francês, Jacques Tati, disse:

> Sem ele, eu nunca teria feito um filme. Junto com Keaton, ele foi o mestre de todos nós. Seu trabalho é sempre contemporâneo, até mesmo eterno, e o que ele trouxe ao cinema e à sua época é insubstituível.

Para Federico Fellini, Chaplin era:

> Um tipo de Adão, de quem todos nós descendemos[...] Havia dois

aspectos da sua personalidade: o Vagabundo, e também o aristocrata solitário, o profeta, o padre e o poeta.

O tributo mais simples, mas talvez também o mais pungente, por causa de sua íntima sincronia com cada parte da América que por tanto tempo abusou de Charles Chaplin e o rejeitou, foi dado por Bob Hope: "Fomos afortunados por termos vivido na época dele".

A presença de Chaplin tinha dominado toda a vida adulta de Oona. Depois da morte dele, ela tentou corajosamente criar uma nova existência social para si mesma, mas sua timidez natural e a memória imperiosa de Chaplin tornaram isso difícil. Comprou um apartamento em Nova York e reviu os antigos amigos, mas depois de um ano, o vendeu novamente (empolgada com o lucro na venda). Ela ficou deleitada e lisonjeada quando os tabloides tentaram transformar sua amizade com Ryan O'Neal e David Bowie, seu vizinho na Suíça, em romances. Durante algum tempo, em meados dos anos 1980, parece que houve um romance sério com o roteirista Walter Bernstein, mas o relacionamento acabou.

Conforme as crianças saíam de casa, a vida na mansão se tornou mais isolada para Oona. Por um tempo, ela se divertiu redecorando a casa e comprando quadros, mas a diversão de gastar sempre foi assombrada pela lembrança do respeito de Charlie pelo dinheiro. À medida que se tornava mais solitária, ela se retirava mais e mais, ficando nos quartos, assistindo a vídeos durante horas, entorpecendo seus sentidos com álcool. Ela se tornou cada vez mais imprevisível, e até negligente com a aparência pessoal — embora sua qualidade mais imprevisível fosse a capacidade de se recuperar quando uma ocasião ou uma pessoa parecia lhe inspirar o esforço. Recentemente, tais circunstâncias se tornaram mais raras. Ela conhecia poucas pessoas e suas saídas se limitavam a idas ao cabeleireiro, em Vevey. Entretanto, mesmo nessa etapa final, ela recebeu Richard Attenborough e ficou encantada com ele, e surpreendeu a todos dando sua aprovação irrestrita ao seu filme biográfico sobre Chaplin.

Foi exatamente quando a produção do filme começou, em agosto de 1991, que uma operação revelou que Oona tinha um câncer pancreático incurável. Ela saiu do hospital e voltou para a mansão, onde as filhas cuidaram dela em seus últimos dias. Ela morreu durante a noite de 27 de setembro de 1991 e foi enterrada ao lado de Charlie, na grande sepultura na capela, em Corsier. A sepultura foi marcada com dois grandes cubos de granito, respectivamente inscritos: "Charles Chaplin 1889-1977" e "Oona Chaplin 1925-1991".

Notas:

Capítulo 1: Uma infância londrina

1. Estima-se que cerca de 40 mil huguenotes chegaram à Grã-Bretanha nos anos que se seguiram ao Édito de Nantes em 1685.

2. Registros da paróquia de Suffolk, *passim*.

3. Registro do Censo de 1851.

4. Testamento de Shadrach Chaplin, arquivado no *Principal Probate Office*, Somerset House.

5. Certidão de casamento arquivada no *General Registry Office*

6 .Certidão de óbito arquivada no *General Registry Office*

7. Certidão de nascimento arquivada no *General Registry Office*. Spencer (1855-99) continuaria os negócios do pai como proprietário de *pubs*. Entre os *pubs* que ele possuiu figuravam o The Feathers, em Deptford (1890-1) e o Queenis Head, na Broad Street, em Lambeth (1891-9). Sua viúva, Louise, gerenciou o Queenis Head entre 1901 e 1094.

8. Certidão de nascimento arquivada no *General Registry Office*.

9. O livro, restaurado, porém com o selo do prêmio intacto, está agora no arquivo da família Chaplin.

10. Certidão de casamento arquivada no *General Registry Office*.

11. Certidão de casamento arquivada no *General Registry Office*.

12. Certidão de casamento arquivada no *General Registry Office*.

13. Certidão de óbito arquivada no *General Registry Office*.

14. Certidão de nascimento arquivada no *General Registry Office*.

15. Certidão de nascimento arquivada no *General Registry Office*

16. Censo de 1871: Paróquia de St. Mary Newington, lista 321.

17. A grafia correta do nome do irmão mais velho de Chaplin não pode ser definida. Ele foi batizado Sidney, mas os registros das autoridades e instituições locais geralmente grafam o nome como Sydney. Durante sua época com Karno, as formas Sidney, Sydney, Sid e Syd apareceram. Quando adulto Sydney-Sidney escrevia o próprio nome com "y", mas Charles usava consistentemente o "i" para grafar o nome do irmão. (Chaplin disse a sua última esposa, Oona, que ele e Lita Grey não concordavam sobre a grafia do nome do filho deles, Sydney Earl Chaplin, porque Chaplin achava o "yi" pretensioso. A família Chaplin atualmente diferencia o tio e o sobrinho, respectivamente "Sidney" e "Sydney"). A solução adotada neste livro foi adotar a grafia com "yi" no texto principal, mas se ater à forma adotada pelos autores em textos citados.

18. Certidão de nascimento arquivada no *General Registry Office*.

19. Certidão de óbito arquivada no *General Registry Office*.

20. Certidão de casamento arquivada no *General Registry Office*.

21. Listagens do *Entriacte*, pesquisadas por Barry Anthony e registradas em *The Chaplin Encyclopaedia*, de Glenn Mitchell, 1997. O pequeno teatro Bijou, na Blackfriars Road, 58, em Southwark, foi um dos primeiros lugares a usar o nome *music hall*. Construído em 1790 como uma sala de exposições chamada The Rotunda, em 1838 o nome foi mudado para Rotunda Music Hall, depois para The Bijou, e mais tarde para The Britannia. Fechou em 1886, quando sua licença foi recusada porque lá se realizaram brigas de galo.

22. Folheto arquivado na *Bermondsey Public Library*, coleção local de *music hall*, pesquisada por Frank Scheide e registrada por Glenn Mitchell, ibid.

23. Programa arquivado na *Bermondsey Public Library*, coleção local de *music hall*.

24. Harold Manning, em seu artigo *Charlie Chaplin's Early Life: Fact and Fiction in Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1983, cita um registro do *The Era* no qual aparecem ambos os Chaplins no mesmo folheto, no Folly Variety Theatre, em Manchester, na semana do dia 20 de junho de 1887.

25. *The Era*, 18 de junho de 1887.

26. Programa da coleção do Professor E. J. Dawes.

27. Anos de especulação infrutífera foram incapazes de determinar a numeração da casa. Em 1963, uma ativa correspondência no *The Standard*, iniciada por Ellis Ashton, historiador do teatro de variedades, mostrou que as escolhas favoritas da mitologia local eram 91 ou 191, ambos os números são de casas demolidas muito tempo atrás. A crença geral era que Chaplin nasceu na casa de seu avô sapateiro, Charles Hill. Levando em conta as frequentes mudanças dos Hill, a informação de que em 17 de fevereiro de 1893, quando a avó Hill foi internada no hospital, Charles Hill vivia na East Street, 97, é provavelmente irrelevante.

28. *The Era*, agosto de 1890.

29. Carta encontrada entre os documentos de Sydney Chaplin, hoje no arquivo da família Chaplin.

30. Entrevista publicada no *The Era*, data não identificada.

31. Glenn Mitchell, op. cit., cita um curioso "anúncio pessoal" publicado do *Entriacte* de 29 de janeiro de 1887: Para Charles Chaplin: envie endereço para L. H., Darwin Street, 56, Old Kent Road, muito doente. Se L. H. era Hannah, as irregularidades do casamento de Chaplin podem ter se iniciado antes do nascimento de Charles (filho).

32. As referências do Censo foram descobertas por Tony Fletcher.

33. Carta de Wheeler Dryden para Edna Purviance; veja páginas 226-9. [checar paginação]

34. Isto é, a menos que se desconsidere uma passagem curiosa em um artigo atribuído a Sydney Chaplin, publicado no *The Bioscope*, em 11 de março de 1915, que supostamente descreve sua primeira aparição no palco. Sydney diz

que sua mãe o carregava nos braços, nos bastidores do teatro, enquanto cantava o refrão de uma música que seu pai apresentava: uma canção sobre um minerador que conta ao público que está deixando as minas de ouro da Austrália e voltando para a Inglaterra para se casar com a garota mais doce do mundo. Embora essa canção se pareça muito com a *The Mineris Dream of Home,* Sydney devia contar 7 anos de idade na época em que Dryden a apresentou; certamente não era mais um bebê de colo. A anedota é ainda mais intrigante pela ambiguidade das palavras usadas pelo próprio Sydney: "Meu pai naquela época estava cantando uma canção que descrevia..."

35. *Lambeth Board of Guardians, Lunacy Examinations Book*. 1893, página 196, Arquivos do Greater London Council (GLC).

36. *St.* Saviour *Union* (Southwark). *Order for Reception of a Pauper Lunatic. Arquivos* GLC.

37. *American Magazine*, novembro de 1918.

38. Registro da casa de trabalho da Renfrew Road, Lambeth, Arquivos GLC.

39. Ibid.

40. Registro escolar, Arquivos GLC.

41. Registros da Casa de Trabalho *Southwark*, Arquivos GLC.

42. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*. Chaplin se recordava do nome "Hindrum", embora a correspondência entre o *St. Saviours Board of Guardians* e a *Norwood Schools* (Arquivos GLC) estabeleça o nome como "Hindom".

43. *Pearsonis Weekly*, 21 de setembro de 1921.

44. Carta no arquivo da família Chaplin.

45. Walter Monington e Frederick J. Lampard, 1898, *Our London Poor Law Schools*.

46. Ibid.

47. *Strand Magazine*, vol. 7, n. 12, páginas 88-95.

48. Carta do Dr. Shepherd para Charles Chaplin, 1916, no arquivo da família Chaplin.

49. Ibid.

50. Testamento de Spencer Chaplin, datado de 18 de maio de 1897, arquivado no *Principal Probate Office*.

51. Minutas do *St. Saviour (Southwark) Board of Guardians*, Arquivos GLC.

52. Correspondência do *St. Saviour (Southwark) Board of Guardians*, Arquivos GLC.

53. Relato do *South London Chronicle*, 22 de janeiro de 1898, descoberto por Tony Fletcher.

54. Registros do albergue na Renfrew Road (Lambeth), Arquivos GLC.

55. Esse relato é baseado na versão de Chaplin do evento. A lembrança de Sydney, relatada em uma entrevista nos anos 1920, não difere substancialmente da de Charlie, embora ele sugira que a ideia partiu mais deles que de Hannah.

Finalmente nós bolamos um plano. Eu tinha conseguido juntar 9 pences fazendo biscates e tinha guardado o dinheiro com todo o cuidado. Falei com minha mãe e saímos todos da instituição. Eles nos devolveram nossas roupas todas amassadas. Demos as mãos e saímos. Gastei os 9 pences comprando alguns bolos e cerejas e passamos o dia juntos no parque. Quando a noite caiu, voltamos para a casa de trabalho, e passamos de novo por todas aquelas formalidades de admissão.

56. *Lambeth Board of Guardians*, *Lunacy Examinations Book*, 12 de setembro de 1898, Arquivos GLC.

57. Este é o endereço encontrado nos registros do *Board of Guardians*. Chaplin, cuja memória é geralmente confiável, pensava que o número da casa era 287, e não 289. Uma placa comemorativa colocada lá em 1980 indica o número 287.

58. Registro do albergue em Renfrew Road (Lambeth). Arquivos GLC.

59. Registros da Kennington Road Schools, Arquivos GLC.

60. *Glasgow Weekly Herald*, 9 de outubro de 1921.

61. *The Magnet*, 14 de julho de 1900.

62. Arquivos da *Armitage School*. Os registros da escola hoje estão desaparecidos, mas esse registro foi publicado em um jornal de Manchester em 1921 (recorte não identificado recolhido dos arquivos da família Chaplin).

63. Entrevista de Alfred Jackson no *The Star*, em 3 de setembro de 1921.

64. Charles Douglas Stuart e A. J. Park, 1895, *The Variety Stage*.

65. Alfred Jackson, loc. cit.

66. W. McQueen-Pope, n. d., *The Melodies Linger On*, Londres.

67. Ibid.

68. *The Tatler*, n. 75, 3 de dezembro de 1902, Londres.

69. *Winnipeg Tribune*, 29 de novembro de 1912.

70. Sydney Hill, *Continuous Certificate of Discharge*, arquivos da família Chaplin.

71. Sydney Hill, *Seaman's Allotment Note*, arquivos da família Chaplin.

72. O nome de Hannah aparece várias vezes como "Anna" ou "Annie" em documentos não oficiais, provavelmente por causa da pronúncia fraca do "H". No *London Star* de 3 de setembro de 1921, um conhecido de Chaplin da infância se lembrava: "A mãe de Charlie sempre me impressionou como uma mulher muito refinada, tranquila e triste. Ele sempre disse que o nome de sua mãe era Lily, então eu não sei como Annie foi aparecer no registro da escola" (um registro escolar que o jornal tinha descoberto recentemente, mas que depois desapareceu).

73. A causa da morte na certidão de óbito é "cirrose hepática", mas tanto Charles (em sua autobiografia) quanto o *The Era* só mencionam a hidropisia. Naquela época, a causa da cirrose era bem conhecida, e talvez não fosse considerado de bom tom mencioná-la.

74. Sydney Hill, *Continuous Certificate of Discharge*, arquivos da família Chaplin.

75. *Manchester Daily Chronicle*, 14 de setembro de 1921.

76. Registros do Correio, *passim*.

77. Recorte de jornal, fonte não identificada.

78. May Reeves, 1935, *Charlie Chaplin intime. Souvenirs receuillis par Claire Goll.*

79. *Lambeth Board of Guardians, Lunacy Reception Order,* 9 de maio de 1903, Arquivos GLC.

80. Charles Chaplin Jr., 1960, *My Father, Charlie Chaplin.*

Capítulo 2: O jovem profissional

1. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.

2. Carta a Sydney Chaplin, agosto de 1913. Veja página 102.

3. Entrevista de Bert Herbert no *The Star*, em 3 de setembro de 1921.

4. *Licensing Records*, Arquivos GLC.

5. Uma revista de Newcastle, *Northern Gossip*, observou: "outros personagens estão em mãos muito capazes, mas uma palavra especial de louvor deve ser dita sobre o Senhor C. Chaplin, pela sua atuação maravilhosamente talentosa como Billy". (5 de agosto de 1903)

6. Edith Scales, citada no *Empire News*, 8 de março de 1931.

7. Ibid.

8. *Ashton-under-Lyne Reporter*, 21 de novembro de 1903.

9. Edit Scales, loc. cit.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Entrevista com o autor.

14. Sydney Hill, *Continuous Certificate of Discharge*, nos arquivos da família Chaplin.

15. George Mozart (1864-1947) era um famoso comediante inglês.

16. Carta original nos arquivos da família Chaplin.

17. *Lambeth Board of Guardians, Lunatic Reception Order*, 18 de março de 1905.

18. *The Era*.

19. A. J. Marriott sugere que "W.G." poderia ser William Gillette, mas é difícil fazer a cronologia bater.

20. Carta original nos arquivos da família Chaplin.

21. *The Era Annual*, 1906.

22. Will Murray, entrevistado no *Glasgow Weekly Herald*, 10 de setembro de 1921.

23. Ibid.

24. Dan Lipton no *Daily Graphic*, primeiro de setembro de 1921.

25. Will Murray, loc. cit.

26. Fred Goodwins, artigo no *Pearsonis Weekly*, data não identificada.

27. Trecho não publicado extraído de uma entrevista gravada com Richard Meryman em 1968.

28. Comunicação com o autor.

29. O manuscrito descreve o cenário como uma sala afastada do Júri, e a lista de personagens consiste em "Sr. Gunness (um bêbado), Sr. Levinsky (um judeu), Sr. Wright (homem sério), Archibald (um almofadinha), Pongo (surdo-mudo), Bill Slaughter (marinheiro) e seis figurantes." O manuscrito foi discutido em "*Revealed!*", por David Robinson, no *Chaplin Courier*, edição 3, Primavera de 2000.

30. *The Era*, 3 de junho de 1909.

Capítulo 3: Com o "Chefe"

1. Entrevista ao jornal do sindicato, 1917.

2. Em 1892, um acordo entre as gerências dos teatros de variedades e os "teatros legítimos" autorizou o uso do diálogo em esquetes produzidos em *music halls*, com condições relacionadas ao número de esquetes a serem apresentados em um programa, sua duração (de tempo), assunto e o número de partes do espetáculo que usariam diálogos. O litígio acerca de ramificações dessas condições ocorreu esporadicamente até 1912, quando tanto os teatros quanto os *music halls* foram colocados sob a jurisdição de Lord Chamberlain [departamento da Coroa Britânica encarregado da fiscalização dos teatros].

3. The Theatre, Londres, abril de 1880.

4. No começo do século XX, a construção, com uma grande parte projetada para a exposição de telas ainda em evidência, estava sendo usada como um complexo de estúdios de artistas.

5. Stan Laurel, citado em *Charlie Chaplin*, de John McCabe, 1978.

6. Fred Goodwins, artigo publicado na *Pearsonis Weekly*.

7. Carta nos arquivos da família Chaplin. Grande parte do material de documentação relacionado ao período Karno foi preservado por Sydney e doado a Oona Chaplin no início dos anos 1980, por sua viúva Gypsy, após a morte dos dois irmãos.

8. Carta nos arquivos da família Chaplin. Martin Bentham possui a resposta amável à carta de Walton, datada de 7 de abril de 1919, escrita por Sydney, pois Charlie estava tremendamente ocupado com o trabalho na sua produção atual (presumivelmente *Um idílio nos campos*). Nessa carta, Sydney fala de lembranças enigmáticas da vida nas turnês de Karno.

9. Stan Laurel, loc. cit.

10. Desde a edição original deste livro, pude corrigir a data de nascimento de Hetty Kelly, e os detalhes da família, graças à Certidão de Nascimento e informações da Dra. Joan Thirsk, CBE, FBA, que escreve: "A mãe de Hetty era Matilda Davis, nome de solteira Frayer, e os Frayers viviam todos na paróquia do Soho de St. Anne e cercanias. O primeiro Frayer foi um imigrante vindo de Le Havre, Leopold Cevola Francis Frayer, casado em Westminster na Igreja de St. James e nos anos 1820. Ele foi descrito nos censos de 1841 e 1851 como fabricante de pianos e de harpas, e descobri que o Soho de St. Anne era famoso pela fabricação de instrumentos musicais. Portanto, a avó de Hetty era Jane Frayer, filha de Leopold, e eu descendo de um filho de Leopold, chamado Edwin".

O nome de Hetty apresenta registros variados: ela aparece como Florence Etty (na certidão de nascimento), Florence H., no registro de casamento, e como Henriette F., na relação de óbitos e testamentos. Seu pai, Arthur Kelly, era fabricante de caixilhos de janela quando se casou, e morava na Marshall Street, 2, em Westminster. Matilda Susannah fazia coletes e morava na Ganton Street, 22, também em Westminster.

11. Charles Chaplin, *My Trip Abroad*, 1922.

12. Charles Chaplin, *A Comedian Sees the World*, 1932.

13. Cenário manuscrito, arquivos da família Chaplin.

14. Recorte de jornal, fonte não identificada. Muitas dessas críticas do período Karno foram preservadas no primeiro álbum de recortes de Chaplin, porém foram colados ali sem referências à data ou fonte.

15. Stan Laurel, loc. cit.

16. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

17. Stan Laurel, loc. cit.

18. Em janeiro de 1911, durante a turnê americana, Reeves e Amy escapuliram para o *Cupid Bureau* do *New York City Hall* para se casarem. Nesse período, Amy estava interpretando a Empregada Fofoqueira em *Mumming Birds*.

19. Entrevista de Alf Reeves, *Photoplay*, agosto de 1934, preservada no álbum de recortes do próprio Reeves, anteriormente na posse de Betty Tetrick; seu paradeiro atual é desconhecido.

20. Alf Reeves, loc. cit.

21. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

22. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

23. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

24. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não

identificada.

25. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

26. Stan Laurel, loc. cit.

27. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

28. Carta nos arquivos da família Chaplin.

29. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

30. Whimsical Walker, 1922, *From Sawdust to Windsor Castle*.

31. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

32. Em 1985, Denis W. Hayes de Winnipeg descobriu que o *Le Claire Hotel* ainda estava em pé e em operação, embora o nome tivesse sido trocado para *Windson Hotel*. Ele visitou o local e inspecionou um dos quartos, chegando à conclusão de que ainda guardava semelhança com a época em que Charlie ficou lá, em 1913: "Tinha cerca de 9 x 14 e era decorado com uma cama estreita e portátil, uma mesa e uma cadeira. No canto, havia uma pia com torneira que ainda jorrava água quente e fria, como os proprietários do *La Claire Hotel* alardeavam em seu papel timbrado".

33. Carta de Charles Chaplin a Sydney Chaplin, arquivos da família Chaplin.

34. Stan Laurel, loc. cit.

35. Recorte de jornal em álbum, arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

Capítulo 4: No cinema

1. Mack Sennett, em declaração a Cameron Shipp, 1954, *King of Comedy*.

2. Carta na coleção Kevin Brownlow.

3. Esta versão foi citada, sem fonte, no livro *Charlie Chaplin*, de John McCabe.

4. Contrato original e rascunho nos arquivos da família Chaplin.

5. Walter Kerr, 1975, *The Silent Clowns*.

6. Recorte no álbum de Chaplin do período Karno, arquivos da família Chaplin.

7. Walter Kerr, 1975, *The Silent Clowns*.

8. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.

9. Entrevista com o autor, dezembro de 1983.

10. Ibid.

11. Walter Kerr, op.cit.

12. Marcus Loew (1870-1927). Magnata do cinema, no ramo de exibição e cofundador da Metro-Goldwyn-Mayer, que foi controlada durante muito tempo pela Loews Inc.

13. nos arquivos da família Chaplin.

Capítulo 5 : Essanay

1. Roland Totheroh, entrevistado por Timothy J. Lyons, em *Film Culture*, primavera de 1972.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Fred Goodwins, no *Pearson's Weekly*.
5. Ibid.
6. *Lambeth Board of Guardians*, *Settlement Examination Book*, Arquivos GLC.
7. Correspondência preservada nos arquivos de Chaplin.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Comunicações de Jerome Epstein ao autor e Lita Grey para Jeffrey Vance, 1998, citado em *Wife of the Life of the Party*, de Lita Grey.
11. Cópia preservada antigamente por Igor Montagu, agora supostamente entre os papéis de Montagu no British Film Institute, em Londres.

Capítulo 6: Mutual

1. Notícia preservada em álbum de recortes no arquivo Chaplin.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Carta no arquivo da família Chaplin.
8. Roland Totheroh, entrevistado por Timothy J. Lyons em *Film Culture*, primavera de 1972.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Terry Ramsaye, "Chaplin and How He Does it", *Photoplay*, setembro de 1917.
13. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.
14. Roland Totheroh, loc.cit.
15. Edward Sutherland em entrevista a Robert Franklin.
16. *New York Tribune*.
17. Esta e a correspondência citada depois, relacionadas à *Charlie Chaplin's Own Story*, estão guardados nos arquivos da família Chaplin.
18. Langford Reed, 1917, *The Chronicles of Charlie Chaplin*.
19. Ibid.

20. Ibid.

21. Kevin Brownlow, 1968, *The Parade's Gone By*.

22. Roland Totheroh, loc. cit.

23. Constance Collier, 1929, *Harlequinade, The Story of My Life*

24. Gerith von Ulm, 1940, *Charles Chaplin, King of Tragedy*.

25. Walter Kerr, 1975, *The Silent Clowns*.

26. Release da Mutual datado de 1 de fevereiro de 1917.

27. *Reel Life* (revista publicitária da Mutual), 1917.

28. Release da Mutual, fevereiro de 1917.

29. Citação na série de televisão *Unknown Chaplin*

30. Agencia de Notícias, entrevista por Karl Kitchen.

31. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

32. Carlyle T. Robinson, 1935, *La Vérité sur Charles Chaplin, Sa vie, ses amours, ses déboires*.

33. Ibid.

34. Ibid.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. "What People Laugh At", por Charlie Chaplin, em *American Magazine*, número 86, novembro de 1918.

38. Campbell foi objeto de um documentário de 1996, *Chaplin's Goliath*, escrito e dirigido por Kevin MacDonald. Embora pesquisado meticulosamente e fornecendo detalhes valiosos sobre a carreira teatral de Campbell, o filme, evidentemente em respeito aos produtores de televisão escoceses, perpetuou o mito de que Campbell tinha nascido na Escócia. Na verdade seu local de nascimento era Birmingham.

39. Esta é a única indicação de que Chaplin tenha possuído vários carros nessa época. Na primavera de 1917, porém, Sydney comprou um carro para sua esposa, Minnie — um *sedan* Mitchell "que não tinha muitos equipamentos complicados desconhecidos e difíceis de serem operados por uma mulher".

40. Esta é uma declaração surpreendente, pois Chaplin foi durante toda a sua vida um escritor de cartas relutante, e muito poucas cartas de seu próprio punho sobreviveram. Entretanto, existem alguns rascunhos toscos, aparentemente de cartas a serem enviadas depois por um secretário; esta pode ter sido a natureza deste trabalho noturno com a correspondência.

41. Recorte preservado no álbum de recortes no arquivo de Chaplin.

42. *Cincinnati Star*, de 8 de fevereiro de 1917.

43. *NYC Mail*, de 23 de dezembro de 1918.

44. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

45. Correspondências na posse da Srta. Wyn Ray Evans, filha de Ritchie, em 1982. A data de 1887 parece artificial; mas, como Ritchie alegou, sugere que a data de nascimento de 1874 é mais provável do que 1877 e 1879 (que por vezes são dadas), o que o tornaria respectivamente dez ou oito anos mais velho na época em que alegou ter criado o traje do Vagabundo.

46. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

47. Carta nos papéis de Edna Purviance, na coleção Inman Hunter. Depois da morte de Inman Hunter, a coleção foi adquirida pelo *British Film Institute*.

48. Edna Purviance casou-e com John Patrick Leo Squire.

Capítulo 7: Desvantagens e recompensas da Independência

1. Entrevista na *Exhibitorís Trade Review*, 28 de abril de 1917.

2. "Facção" era a palavra usada nos estúdios de Chaplin e Harold Lloyd, e possivelmente em outras companhias de comédia, para indicar um episódio com história completa.

3. Carta de Sydney para Charles Chaplin, nos arquivos da família Chaplin.

4. O custo real da propriedade foi de 34 mil dólares, de acordo com documentos nos arquivos da família Chaplin.

5. O *Harry Lauder Million Pound Fund For Maimed Men, Scottish Soldiers and Sailors*, lançado em 17-18 de setembro de 1917. Em abril de 1919, Lauder foi sagrado cavaleiro pelo rei George V por causa de suas atividades de levantamento de fundos.

6. Colunas de rede de notícias, preservado em álbum de recortes no arquivo Chaplin.

7. Entrevista em *The Cleveland Leader*, circa 1918.

8. História de agência de notícias, 9 de abril de 1918.

9. Catalina Island, mais propriamente Santa Catalina, foi o *resort* predileto de Chaplin durante todo o período em que morou em Hollywood. Situado a 24 milhas a sudoeste do porto de Los Angeles, com seu clima agradável, belas praias, barcos, cenário montanhoso e uma vida marinha abundante, subsequentemente se transformou em um grande centro turístico.

10. Muitos dos detalhes da relação de Chaplin com Jackie Coogan vêm das reminiscências de Lillian Coogan, como contadas a seu neto, o filho de Jackie, Anthony, registradas pelo autor em 1982.

11. Lita Grey Chaplin, 1966, *My Life with Chaplin*.

12. Entrevista de Roland Totheroh a Timothy J. Lyons, em *Films Culture*, primavera de 1972.

13. Frank Harris, em *Contemporary Portraits*, 1924.

14. O relatório do detetive particular sobreviveu nos arquivos de Chaplin.

15. Documentos no arquivo de Chaplin identificados por Jeffrey Vance. Wyn

Evans confirma que nos anos 1920 esta parte de *San Fernando Valley* era bem desolada.

16. Edward Sutherland em entrevista a Robert Franklin.

17. Wyn Evans em entrevista ao autor, dezembro de 1983.

Capítulo 8: A fuga

1. Em seu próprio relato sobre a viagem de 1921, em *My Trip Abroad*, Chaplin diz que ele parou de trabalhar num dia e foi para Nova York no dia seguinte. Esta é uma licença dramática.

2. Charles Chaplin, 1922, *My Trip Abroad* (edição inglesa, *My Wonderful Visit*). Todas as citações subsequentes de Chaplin deste capítulo provêm da mesma fonte, salvo outra indicação.

3. Cópia carbono no arquivo da família Chaplin.

4. *Liliom*, de Ferenc Molnárís, foi originalmente produzido em Budapeste, em 1909. A produção que Chaplin viu, apresentada pelo Theatre Guild no Garrick Theatre, em Nova York, foi a primeira versão inglesa da peça. Anos depois ela foi adaptada como um musical, *Carousel*.

5. P.G. Wodehouse e Guy Bolton, 1953, *Bring on the Girls! The Improbable Story of our Life in Musical Comedy with Pictures to Prove It.*, Nova York, Simon and Schuster.

6. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

7. Recorte de jornal em álbum de recortes nos arquivos da família Chaplin, fonte não identificada.

8. Charlie Chaplin, 1966, *My Autobiography*.

9. Recorte de jornal não identificado no arquivo de Chaplin.

10. Thomas Burke, ìA Comedianî, em *City of Encounters*, 1932.

11. Clare Sheridan, 1922, *My American Diary*.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Ibid.

16. Ibid.

17. Ibid.

18. Notas de trabalho no arquivo de Chaplin.

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Dean Riesner, entrevistado pelo autor na primavera de 2000.

22. Arquivo de Chaplin.

23. Ibid.

Capítulo 9: Casamento ou luxo

1. Notas de trabalho no arquivo de Chaplin.

2. Edward Sutherland em entrevista não publicada a Robert Franklin, *Oral History Department*, Universidade de Columbia.

3. Adolphe Menjou, 1952, *It took Nine Tailors*.

4. *Beggars of Life* foi filmado por William A. Wellman em 1928, com Louise Brooks como estrela. O próprio Tully atuou em *Way for a Sailor* (1930).

5. Edward Sutherland, loc. cit.

6. Ibid.

7. Adolphe Menjou, op. cit.

8. Edward Sutherland, loc. cit. A memória de Sutherland sobre o período de filmagem é falha.

9. Recorte de jornal não identificado no arquivo de Chaplin.

10. Adolphe Menjou, op. cit.

11. Ibid.

12. Edward Sutherland, loc. cit.

13. Adolphe Menjou, op. cit.

14. Anotações de trabalho preservadas no arquivo de Chaplin.

15. Adolphe Menjou, op. cit.

16. Edward Sutherland, loc. cit.

17. Roland Totheroh, entrevistado por Timothy J. Lyons em *Film Culture*, primavera de 1972.

18. Adolphe Menjou, op. cit.

19. Ibid.

20. De um programa da estreia,

21. Folha solta encartada no programa de estreia (cópia no arquivo de Chaplin).

22. Adolphe Menjou, op. cit.

23. *Detroit Free Press*, 16 de Outubro de 1923.

24. Theodore Dreiser (1871-1945), ex-jornalista de Chicago, mais conhecido por seus romances impiedosamente realistas, *Sister Carrie* (1900) e *Uma Tragédia Americana* (1925). Editora Nova Cultura, SP,1988.

25. *Boston Globe*, 23 de março de 1923.

26. Ibid.

27. Ibid.

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. *Los Angeles Times*, 29 de janeiro de 1923.

32. Ibid.

33. Ibid.

34. Ibid.
35. *Boston Globe*, 23 de março de 1923.
36. Rodney Ackland e Elspeth Grant, 1954, *The Celluloid Mistress*.
37. Charles Chaplin Jr., 1960, *My Father, Charlie Chaplin*.
38. Ibid.
39. Ibid.

Capítulo 10: Em busca do ouro

1. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.
2. Joseph von Sternberg, 1965, *Fun in a Chinese Laundry*
3. A edição original deste livro dá uma cronologia ligeiramente diferente dos eventos, situando o teste de tela alguns dias depois do encontro com Chaplin no sábado. Esta versão é baseada no próprio relato de Lita Grey em *Wife of the Life of the Party*, 1998.
4. Artigo de agência de notícias, junho de 1924.
5. Coluna de agência de notícias. Recorte no arquivo de Chaplin.
6. No material para a imprensa original do filme, o artigo aparece como "No *set* com Charlie", com autoria atribuída a Sid Grauman, o show*man* de Hollywood que construiu os teatros Graumanís Chinese e Graumanís Egyptian. Uma versão datilografada no arquivo do estúdio de Chaplin, entretanto, traz uma anotação manuscrita, evidentemente escrita no departamento de publicidade, discutindo quem seria a pessoa mais adequada para atribuir a autoria.
7. Os relatórios de continuidade mostram que Mack Swain na verdade falou essas palavras no *set*. Na versão original do filme, elas aparecem como entretítulo. Quando Chaplin fez uma versão com a trilha sonora sincronizada, ele as reteve em seu próprio comentário.
8. Todos os relatórios de continuidade, notas de produção e outros documentos do trabalho do estúdio citados neste livro estão preservados no arquivo de Chaplin.
9. "No *set* com Charlie", na brochura original de propaganda de *Em busca do ouro*.
10. Lita Grey, 1998, *Wife of the Life of the Party*.
11. Ibid. O testemunho de Lita Grey aqui é geralmente corroborado por passagens indiscutíveis do processo original de divórcio.
12. Fred Lawrence Guiles, 1972, *Marion Davies: a Biography*.
13. Ibid.
14. Na verdade, somente cerca de dez semanas. Lita parece ter descoberto que estava grávida em meados de setembro de 1924.
15. Lita Grey, op.cit.
16. Ibid.
17. *Los Angeles Daily News*, 28 de novembro de 1924.
18. Lita Grey, op.cit.

19. Sydney Chaplin, prefácio ao livro *Wife of the Life of the Party*, 1998.

20. Georgia Hale em entrevista ao autor, em dezembro de 1983.

21. Alla Nazimova (1879-1945), depois de receber treinamento de Stanislavsky, emigrou para os Estados Unidos em 1905 e rapidamente se tornou uma estrela na Broadway. Entre 1916 e 1925, ela fez vários filmes, estabelecendo uma reputação por seu exotismo pessoal e pelo vanguardismo e caráter estilizado de vários filmes com os quais ela contribuiu largamente em termos criativos e organizacionais.

22. Georgia Hale, loc. cit.

23. Ibid.

24. Não deve ser confundido com o Hollywood String Quartet, posterior e mais famoso, fundado em 1947 e liderado por Felix Slatkin.

25. Ibid.

26. Ibid.

27. Carta no arquivo de Chaplin.

28. *The Star*, 25 de setembro de 1925.

29. *The Star*, 28 de dezembro de 1925.

30. Comunicação ao autor feita pelo Dr. Hans Feld (em 1984), que em 1925 era crítico no *Filmkurier*, de Berlim. Há alguma evidência anedótica sobre repetições da "dança dos pãezinhos" em outros teatros.

Capítulo 11: O circo

1. Louise Brooks, "Charlie Chaplin Remembered", em *Film Culture*, primavera de 1966.

2. Louise Brooks, citada em Barry Paris, 1989, *Louise Brooks*.

3. Entrevista com Henry Bergman; recorte de jornal de fonte não identificada no arquivo do estúdio de Chaplin.

4. James Agee, "Comedy's Greatest Era", na revista *Life*, 5 de Setembro de 1949.

5. Harry Crocker, "Charlie Chaplin: Man and Mime", texto datilografado não publicado, *c.* 1955, agora depositado na Biblioteca Margaret Herrick, da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (no Brasil conhecemos como a organização do Oscar).

6. Edward Sutherland em entrevista não publicada feita por Robert Franklin, Departamento de História Oral da Universidade de Columbia.

7. Brochura publicitária para *O circo*.

8. Lita Grey, 1998, *Wife of the Life of the Party*.

9. Robert Florey, 1927, *Charlie Chaplin, Ses débuts, ses films, ses aventures*.

10. Em 1921, o antigo colega da Keystone, Roscoe "Fatty" Arbuckle foi acusado do assassinato de uma jovem estrela que morreu depois de ir a uma festa dada por Arbuckle em uma suíte de hotel em São Francisco (Havia outra

conexão com a Keystone· a garota morta, Virginia Rappe, era noiva do primeiro diretor de Chaplin, Henry ìPathéî Lehrman). Arbuckle foi inocentado depois de três julgamentos, mas o escândalo acabou com sua carreira no cinema. Em 1922, o ator-diretor William Desmond Taylor foi baleado em sua casa em Hollywood. O inquérito revelou seu envolvimento com várias estrelas, entre elas Mabel Normand e Mary Miles Minter. Ambas o visitaram na noite fatídica. Nenhuma delas foi suspeita, mas o escândalo arruinou suas carreiras. Os dois incidentes levaram à pressão para limpar a imagem manchada de Hollywood, o que resultou na criação do Hays Office, uma organização autorregulamentada responsável pela censura de filmes e supervisão geral da moral.

11. Robert Florey, op.cit.

12. Carta nos arquivos de Chaplin.

13. Ibid.

14. Citado em Lita Grey, 1998, op.cit.

15. Ibid.

16. Recorte de jornal de fonte não identificada no arquivo de Chaplin.

17. Ibid.

18. Ibid.

19. Coluna em agência de notícias. Recorte no arquivo do estúdio de Chaplin.

20. Josef von Sternberg, 1965, *Fun in a Chinese Laundry*.

21. O último entretítulo do filme mostra· "E o mar, feito de todas as lágrimas inúteis que já foram derramadas, não aumentou nem diminuiu".Comparado aos filmes de Chaplin, *Sea Gulls* faz uso excessivo de entretítulos, mais de 160 deles em sete rolos de filme.

22. Entrevista com o autor em dezembro de 1982.

23. Os registros de filmagem não indicam que havia um fotógrafo de cartazes na produção e não há cartazes de propaganda conhecidos de *Sea Gulls* até que várias fotografias surgiram no arquivo pessoal de Edna Purviance. Estas estão agora na Coleção Inman Hunter, do British Film Institute.

Capítulo 12: Luzes da cidade

1. Carta preservada no arquivo de Chaplin.

2. Harry Crocker em entrevista não publicada, *circa* 1955.

3. Jean Cocteau, 1958, *My Journey Around the World* [o título original em francês é *Mon premier voyage*].

4. Em 1968, Chaplin concedeu uma longa entrevista ao jornalista Richard Meryman. Uma cópia da transcrição completa, de onde esta e outras citações provêm, está preservada no arquivo de Chaplin.

5. Conversa telefônica com o autor, dezembro de 1983.

6. Entrevista com Richard Meryman, 1968.

7. Carta no arquivo de Chaplin.

8. Carlyle T. Robinson, 1935, *La vérité sur Charles Chaplin, sa vie, ses, amours, ses déboires.*

9. Entrevista com Richard Meryman, 1968.

10. Georgia Hale em entrevista ao autor, dezembro de 1983.

11. Ibid.

12. Robert Parrish, 1976, *Growing Up in Hollywood.*

13. Entrevista com Richard Meryman, 1968.

14. James Agee, "Comedy's Greatest Era", na revista *Life*, 5 de setembro de 1949.

15. Artigo publicado postumamente no *Pearsonis Weekly*, 21 de setembro de 1921.

16. Charles Chaplin, 1922, *My Trip Abroad.*

17. Henry Bergman, entrevista no *Boston Globe*, 22 de fevereiro de 1931.

18. Entrevista com Richard Meryman, 1968.

19. Ivor Montagu, 1967, *With Eisenstein in Hollywood.*

20. Ibid.

21. Ibid.

22. Ibid.

23. Ibid.

24. Luis Buñuel, 1983, *My Last Breath.*

25. Ibid.

26. Ibid.

27. Ibid.

28. Georgia Hale em entrevista ao autor, dezembro de 1983.

29. Luis Buñuel, op. cit.

30. Em 1992, na ocasião da apresentação de *Luzes da cidade* em Madri com uma orquestra ao vivo conduzida por Carl Davis, o estado de Padilla ainda estava disputando os direitos.

Capítulo 13: Afastado de tudo

1. Charles Chaplin, 1933, *A Comedian Sees the World*

2. Thomas Burke, 1932, "A Comedian" em *City of Encounters.*

3. Estranhamente, em *My Autobiography*, Chaplin diz que o navio era o *Olympic*, no qual ele fez a viagem de 1921 à Grã-Bretanha.

4. Charles Chaplin, op. cit.

5. *Daily Express.*

6. Thomas Burke, op. cit.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Ibid.

10. Coluna de agência de notícias. Recorte no arquivo de Chaplin.

11. Ibid.

12. Carta manuscrita de Sigmund Freud ao Dr. Schiller, datada de 3 de dezembro de 1931, na coleção de Harry Crocker, Biblioteca da Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences, Califórnia.

13. Carta no arquivo de Chaplin.

14. Carta no arquivo de Chaplin.

15. Cópia carbono de carta no arquivo de Chaplin.

16. Carta no arquivo de Chaplin.

17. Thomas Burke, op. cit.

18. Ibid.

Capítulo 14: Tempos modernos

1. Georgia Hale, entrevista com o autor, dezembro de 1983.

2. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.

3. *Screenland*, outubro de 1932.

4. *Chicago American*, 29 de setembro de 1932.

5. Charles Chaplin Jr, 1960, *My Father, Charlie Chaplin.*

6. *Budgepost Post*, 26 de setembro de 1932.

7. *Boston Globe*, 4 de setembro de 1932.

8. Lita Grey Chaplin (com Morton Cooper), 1966, *My Life with Chaplin, An Intimate Memoir.*

9. Carta de Charles a Sydney Chaplin, nos arquivos da família Chaplin.

10. Carta no arquivo de Chaplin.

11. Charles Chaplin Jr., op. cit.

12. Ibid.

13. Carta de Alf Reeves a Sydney Chaplin, no arquivo da família Chaplin.

14. Carta no arquivo de Chaplin.

15. Thomas Burke, 1932, "A Comedian", em *City of Encounters.*

16. Ibid.

17. Memorando no arquivo do estúdio Chaplin.

18. Charles Chaplin Jr., op. cit.

19. Carta de Alf Reeves a Sydney Chaplin, no arquivo da família Chaplin.

20. *Quarterly Journal of the Library of Congress*, verão de 1983.

21. Ibid.

22. Ibid.

24. Charles Chaplin Jr., op. cit.

25. Cf. Joyce Milton, 1997, *Tramp.*

26. Telegrama no arquivo de Chaplin. Muitos dos documentos pessoais de Sydney, citados neste livro, incluindo essa citação, foram dados pela viúva Gipsy à Oona Chaplin, por volta de 1980.

27. Carta no arquivo de Chaplin.

28. Alistair Cooke, 1976, *Six Men*.

29. Jean Cocteau, 1958, *My Voyage Round the World*.

30. Ibid.

31. Ibid.

32. Isso também foi redescoberto entre as cenas excluídas e foi incluído no documentário de Kevin Brownlow e David Gill, *O Chaplin que ninguém viu*.

33. Jean Cocteau, op. cit.

34. Ibid.

35. Ibid.

36. Memorando no arquivo do estúdio Chaplin.

Capítulo 15: O grande ditador

1. Quando apareceu a primeira edição deste livro, em 1985, as filhas de Konrad Bercovici, Rada e Mirel, ficaram enfurecidas com a declaração "amena" de que o pai delas tinha meramente "proposto" a ideia de *O grande ditador*. Mirel deu uma declaração juramentada que "eu mesma (na ausência da secretária do meu pai, que estava em lua de mel) datilografei o manuscrito original de *O grande ditador* das suas páginas manuscritas. Depois, ele, acompanhado de Melvyn Douglas, levou a Pebble Beach... Eu teria testemunhado isso no tribunal se o julgamento não tivesse sido abortado..." Rada insistiu que o julgamento representou uma vitória moral para Bercovici, que tinha dito a seu advogado, Louis Nizer, quando abandonavam o caso: "Para o diabo com tudo isso, Lou. Tenho 65 anos agora, e estou sofrendo. E lá fora há um mundo inteiro para consertar".

2. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.

3. A história foi publicada em tradução inglesa no *The Little Fellow*, de Peter Cotes e Thelma Niklaus, 1951. O texto original em inglês de Chaplin nunca foi localizado.

4. No arquivo do estúdio Chaplin.

5. Tim Durant, em entrevista a Kevin Brownlow e David Gill, 1980.

6. Todas as citações de Dan James deste capítulo são de uma entrevista ao autor em dezembro de 1983.

7. A cena foi descoberta pelo Professor Frank Scheide enquanto catalogava o arquivo do estúdio de cenas excluídas, hoje mantido no National Film and Television Archive.

8. O assim chamado *Breen Office* tomou seu nome de Joseph Breen, que nessa época era responsável pela administração do Motion Picture Production Code, o sistema autorregulatório de censura da indústria americana de cinema.

9. Dan James, loc. cit.

10. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.

11. Charles Chaplin Jr. (com N. e M. Rau), 1960, *My Father, Charlie Chaplin*.

12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Dan James, loc. cit.
16. Tim Durant, loc. cit.
17. Roteiro de *O grande ditador*, no arquivo de Chaplin.
18. Charles Chaplin Jr., op. cit.
19. Rudolph Arnheim, *Films*, 1946.

Capítulo 16: Monsieur Verdoux

1. Charles Chaplin Jr., 1960, *My Father, Charlie Chaplin*.
2. De uma série de 18 documentos no Public Records Office, Kew, relatados no *Sunday Times*, 2 de Julho de 2000.
3. Contrato reproduzido no arquivo n. 31-5301 do FBI, datado de 25 de fevereiro de 1944. A cópia do arquivo original do estúdio e outros documentos relacionados a Joan Barry foram requeridos pelos agentes do FBI em 19 de novembro de 1943.
4. Charles Chaplin Jr., op. cit.
5. Arquivo do FBI n. 31-5301.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Notas manuscritas no arquivo de Chaplin.
11. Notícias de jornal. Recorte no arquivo de Chaplin.
12. Arquivo do FBI n. 31-5301.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Charles Chaplin Jr., op. cit.
16. Jane Scovell, 1998, *Oona, Living in the Shadows*.
17. Foi ilustrado em *Chaplin, 100 Years, 100 Images, 100 Documents*, de Pam Paumer e David Robinson, 1989.
18. Charles Chaplin Jr., op. cit.
19. Documento nos arquivos sobre Chaplin do FBI.
20. Jerry Giesler (com Pete Martin), 1960, *The Jerry Giesler Story*.
21. Citado por Chaplin em *My Autobiography*, 1964.
22. Citado em *Charlie Chaplin*, de Theodore Huff, 1951.
23. Roland Totheroh, entrevistado por Timothy J. Lyons em *Film Culture*, primavera de 1971.
24. Ibid.
25. Todas as citações da coletiva de imprensa são da transcrição de George

Wallach, publicada em *Film Comment*, inverno de 1969.

26. *Film Comment*, inverno de 1969.

Capítulo 17: Luzes da ribalta

1. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.
2. Charles Chaplin Jr., 1960, *My Father, Charlie Chaplin*.
3. Agência de notícias. Recorte arquivado no arquivo Chaplin.
4. Ibid.
5. Entrevista com Margaret Hinxman.
6. Charles Chaplin Jr., op. cit.
7. Carta a Sydney Chaplin, no arquivo da família Chaplin.
8. Do registro estenográfico dos documentos do FBI sobre Chaplin. Foram publicados trechos no artigo de Charles J. Maland, "Are You Now, or Have You Ever Been..." em *Cineaste* (nova York), vol. XIV n. 4, 1986.
9. Documento nos arquivos do FBI sobre Chaplin
10. Ibid.
11. Entrevistas com o autor, abril de 1984.
12. Do romance datilografado *Luzes da ribalta*, no arquivo do Estúdio Chaplin. As passagens seguintes em itálico são citações ou resumos desse documento.
13. Em 1905 o gerente de palco do Duke of York Theatre se chamava William Postance, cuja gentileza com ele quando criança Chaplin sempre se lembrava.
14. Sydney Chaplin Jr., "Father makes a film" em *Everybody's Weekly*, 18 de outubro de 1952.
15. Entrevista em um recorte de jornal não identificado, nos arquivos da família Chaplin. Wheeler na verdade revelou seu relacionamento no *The Stage Yearbook*, ainda em 1920.
16. Sydney Chaplin Jr., op. cit.
17. Claire Bloom, 1982, *Limelight and after: The Education of an Actress*.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Charles Chaplin Jr., op. cit.
22. Claire Bloom, op. cit.
23. Charles Chaplin Jr., op. cit.
24. Claire Bloom, op. cit.
25. Comunicação particular ao autor.
26. Eugène Lourié em entrevista ao autor, dezembro de 1983.
27. Ibid.
28. Ibid.
29. Ibid.
30. Ibid.

31. Sydney Chaplin Jr., op. cit.
32. Charles Chaplin Jr., op. cit.
33. Claire Bloom, op. cit.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Entrevista ao autor, dezembro de 1983.
37. Sidney Bernstein (mais tarde Lorde Bernstein) e seu irmão Cecil construíram o império de entretenimento Granada [Ltd.], no Reino Unido. Um entusiasta do cinema e membro fundador da Film Society original, ele foi admirador de Chaplin a vida inteira.
38. Katherine Dunham era uma famosa bailarina afro-americana que geralmente se apresentava em Londres. Ela também esteve emocionalmente envolvida com Tim Durant por um longo tempo.
39. Charles Chaplin Jr., op. cit.
40. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.
41. Kenneth S. Lynn, 1997, *Charlie Chaplin and His Times.*
42. Ibid.
43. Documentos dos arquivos do FBI sobre Chaplin.

Capítulo 18: Exílio

1. *News Chronicle*, 24 de setembro de 1952.
2. *The times*, 24 de setembro de 1952.
3. *News Chronicle*, 22 de setembro de 1952.
4. *New York Times,* 21 de setembro de 1952.
5. Fotocópia de original no arquivo da família Chaplin.
6. Charles Chaplin, 1964, *My Autobiography*.
7. Carta de Robert A. Bunch, Chefe do Departamento de Columbia da American Legion, para o Roth Theatres, 11 de dezembro de 1952.
8. Telegrama de Arthur Krim a Chaplin, 8 de janeiro de 1954; telegrama de Chaplin para Krim, 12 de janeiro de 1954.
9. Carta de Bernard Segelin, presidente do capítulo Bedford-Eastern Parkway do American Veterans Committee, para a Allied States Association of Motion Picture Exhibitors, 18 de fevereiro de 1953.
10. Artigos de agência de notícias. Recorte no arquivo de Chaplin.
11. Michael Chaplin, 1966, *I Couldnit Smoke the Grass on My Fatherís Lawn*
12. Barbara Beale-Cole, carta ao autor, 1989.
13. Barbara Beale-Cole, ibid.
14. Entrevista de Al Reuter ao autor, junho de 1984.
15. Michael Chaplin, op. cit.
16. Arquivos do FBI sobre Chaplin.
17. Sands era um jornalista inglês que trabalhava na Suíça. Ele fez amizade

com os Chaplins, que cooperaram com ele por algum tempo, até que ele publicou um suposta entrevista com Oona (inventada), o que a levou a chamá-lo de "aquele tipo mais revoltante de repórter" (veja Jane Scovell, 1998, *Oona, Living in the Shadows*.)

18. *Daily Herald*, 16 de abril de 1959.
19. *Sunday Times*, 21 de agosto de 1964.
20. Michael Chaplin, op. cit.
21. *Philadelphia Inquirer*, 24 de junho de 1962.
22. Francis Wyndham, Prefácio a Charles Chaplin, 1974, *My Life in Pictures*.
23. Michael Chaplin, op. cit.
24. Em um programa de rádio da BBC, em 4 de fevereiro de 1989, Larry Adler se lembrou como Michael Chaplin e seu próprio filho foram presos por se divertirem nas fontes em Trafalgar Square. Adler estava ansioso para que os rapazes tivessem representação legal, pois uma condenação podia prejudicar a carreira universitária de seu filho. Chaplin disse que Michael era imprestável e que não ia mover um dedo para ajudá-lo. Oona, entretanto, ficou do lado de Adler e pediu para se certificar de que os rapazes fossem adequadamente representados. Ela disse que iria dividir o custo com ele. Adler foi adiante, mas alegou que ela nunca pagou a parte dela.
25. *Sunday Times*, 21 de agosto de 1964.
26. Lillian Ross, 1980, *Moments with Chaplin*.
27. Harold Clurman, *Esquire*, novembro de 1962.
28. Charles Chaplin, op. cit.
29. Francis Wyndham, op. cit.

Capítulo 19· Uma condessa de Hong Kong e os anos finais

1. David Robinson, "Chaplin Meets the Press", em *Sight and Sound*, inverno de 1965-66.
2. Em 1982, quando pesquisava as cenas descartadas para *O Chaplin que ninguém viu*, Brownlow ficou empolgado ao encontrar algumas tomadas de Chaplin com a mesma atitude exata, filmada durante a realização de *The Adventurer*, exatos cinquenta anos antes de *Uma condessa de Hong Kong*
3. Kevin Brownlow, 1968, *The Parade Gones By*
4. Ibid.
5. *Sunday Times*.
6. Michael Chaplin, 1966, *I Couldn't Smoke the Grass on My Father's Lawn*.
7. Eric James, 2000, *Making Music with Charlie Chaplin, an Autobiography*.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. *Life*, 23 de abril de 1972.

12. Entrevista com Kevin Brownlow e David Gill, 1980. A garota não pode ter sido uma "neta".

13. Georgia Hale, entrevistada pelo autor, dezembro de 1983.

14. Anthony Coogan, entrevistado pelo autor, dezembro de 1983.

15. Candice Bergen, in *Life*, 21 de abril de 1972.

16. Eric James, op. cit.

17. Eric James, op. cit.

18. Eric James, op. cit.

19. Eric James, op. cit.

1786	Nasce Shadrac Chaplin I (tataravô de C
1807-8	Nasce Sophia Chaplin (bisav de CC).
1814	Nasce Shadrac Chaplin II (bis de CC).
1834-5	Nasce Spencer Chaplin (avô c

		CC).
1839	16 de abril	Nasce Charles Frederick Hill (avô materno c CC).
		Nasce Mary A Terry (avó materna de CC
1854	15 de maio	Mary Ann Ter (avó materna c CC) se casa co Henry Lamphe Hodges.

	30 de outubro	Spencer Chapl se casa com E Elizabeth Smit (ambos menor na Igreja St. Margaret, em Ipswich.
1855	Junho	Nasce Spencer William Tunst Chaplin (tio de CC).
	18 de	Mary Ann Hodges, nome solteira Terry (avó materna c

1858	dezembro	CC) fica viúva com a morte d Henry Lamphe Hodges, aos 3 anos.
1861	16 de agosto	Charles Frede Hill (viúvo) ca se com Mary A Hodges (viúva na igreja St. M em Lambeth (avós maternos de C
		Charles Chapl (pai de CC) na

1863	18 de março	na Orcus Stree 22, em Marylebone.
1865	6 de agosto	Nasce Hannah Harriett Pedlingham H (mãe de CC), Camden Street 11, Walwoeth.
1870	18 de janeiro	Nasce Kate Hi (tia de CC), na Bronti Place, Walworth.
		O censo regist

1871		Charles Hill morando na Beckway Stre 77, com a esp Mary Ann, o enteado, Henr as filhas Hann Kate.
1873	2 de outubro	Morre Ellen Chaplin (avó c CC), aos 35 ar na Rillington Place, 15.
	24 de maio	Hannah Chapl ("Lily Harley"

1884	a 5 de junho	apresenta no Bijou Music H na Blackfriars Road.
	25-30 de novembro	Hannah Chapl ("Lily Harley" apresenta no p Castle, na Camberwell Road.
1885	16 de março	Nasce Sidney John Hill (Syd Chaplin; irmãc CC).

	29 de abril	O nascimento Sidney Hill é registrado.
	22 de junho	Charles Chapl Senior se casa com Hannah H na igreja St. Jo na Larcom Str
	Dezembro	Hannah Chapl ("Lily Harley" apresenta no S em Dublin.
1886	2 de janeiro	Hannah Chapl ("Lily Harley"

		apresenta em Belfast.
	27 de maio	Hannah Chapl (“Lily Harley” faz apresentaç beneficente no South London Palace.
1887	20 de junho	Hannah Chapl (“Lily Harley” apresenta no F Theatre, em Manchester. Primeiro regis profissional d

		Charles Chapl Sênior encontrado, nc Folly Variety Theatre, Manchester.
1889	16 de abril	NASCIMENT DE CHARLES CHAPLIN.
1889	Outono/ inverno	Charles Chapl Sênior se apresenta em vários *music halls* em Lond

1890	Publicação de sucessos musi de Charles Chaplin Sênio *Eh, Boys?* e *Everyday Life*
3 de março	Sydney Chapli matriculado n King and Que Street School, Southwark (e permanece até maio).
	Sydney Chapli matriculado n

5 de maio	Addington Stre School, em Lambeth.
16 de agosto	Charles Chapl Sênior se apresenta no Union Square Theatre, em N York (permane até 6 de setem
11 de novembro	Sydney Chapli matriculado na Flint Street School, em Southwark.

1891	Publicação da música de suc de Charles Chaplin Sênio *As the Church Bells Chime*.
Novembro	Leo Dryden ca *The Miner's Dream of Hon* recebe 20 libr da Francis, Da and Hunter pel direitos de publicação – " maior pagame

		já feito por um música”.
1892	31 de agosto	Nascimento de Wheeler Dryd (meio-irmão d CC).
1893		Publicação da música de suc *Oui, Tray Bon* de Charles Chaplin Sênio
	19 de	Mary Ann Hill (avó de CC) é admitida no

fevereiro	hospital. Char Hill mora na E Street, 97.
23 de fevereiro	Mary Ann Hill (avó de CC) é internada no as Charles Hill m na St. George' Road, 87.
1 de março	Mary Ann Hill removida para Banstead Asyl
	Nascimento de Florence Etty

	8 de agosto	(Hetty) Kelly, Broad Street, Westminster.
1895	29 de junho	Hannah Chapl admitida (com "Lilian Chaplin") no hospital em Lambeth, onde fica até 30 de julho. (Lambet Infirmary).
	1 de julho	Sydney Chapli admitido no Albergue Lam

	(onde fica até de julho).
4 de julho	Sydney Chapli transferido pa Norwood Sch (onde fica até de setembro).
17 de setembro	Sydney é transferido pa Albergue Lam e liberado sob cuidados do p
10 de	CC é matricul na Addington

	outubro (?)	Street School, Lambeth.
1896		Publicação da música de suc *She must be w* de Charles Chaplin Sênio
	8 fevereiro	Hannah Chapl se apresenta (como "Lily Chaplin") no Hatcham Libe Club.
		CC e Sydney s

30 de maio	admitidos no Albergue de Newington.
9 de junho	O Board of Guardians da Paróquia de St Saviour exige Charles Chapl Sênior pague 1 xelins semanai para sustentar e Sydney.
18 de junho	CC e Sydney s transferidos pa a Hanwell

	Schools.
Junho/julho	Hannah Chapl admitida na Champion Hil Infirmary.
1 de julho	O Board of Guardians informa ao Government Board da regiã que Charles Chaplin concordou em contribuir com sustento dos

	filhos.
18 de novembro	Sydney Chapli transferido pa navio de treinamento, o Exmouth.
1897	Durante todo c ano, CC contir na Hanwell Schools e Syd Chaplin fica n navio de treinamentc
	Morre Spence

29 de maio	Chaplin (avô c CC).
10 de agosto	Hannah Chapl visita CC em Hanwell.
16 de setembro	O Board of Guardians emi um mandado p Charles Chapl Sênior, por nã pagamento do sustento dos filhos, e ofere uma libra por informações q

	levem à sua captura.
11 de sovembro	O Board of Guardians é informado que Spencer Chapl (tio de CC) pa 44 libras e 8 xelins da dívic de Charles Chaplin Sênio:
	O Board of Guardians, po meio de Spenc Chaplin, exige

16 de novembro	que Charles Chaplin Sênio assuma a responsabilida pelos filhos er um período de catorze dias.
20 de dezembro	Hannah Chapl seu pai, Charl Hill, pedem pa ser batizados n Igreja Anglica na Westminster Bridge Road. Consequentem

		eles foram batizados em 1 de janeiro de 1898.
	23 de dezembro	É emitido um mandado de prisão contra Charles Chapl Sênior, por negligência do sustento de seu filhos.
1898	18 de janeiro	CC é liberado Hanwell Scho

18 de janeiro	Charles Chapl Senior é preso pelo não pagamento do sustento dos filhos.
20 de janeiro	Sydney Chapli liberado do na de treinamentc Exmouth.
22 de julho	CC, Sydney e Hannah são admitidos no Albergue de Lambeth.

30 de julho	CC e Sydney s transferidos pa a Norwood Schools.
12 de agosto	CC e Sydney s transferidos pa o Albergueem Lambeth; CC, Sydney e Hanr são dispensad do Albergue d Lambeth (é o “passeio” de Hannah).

13 de agosto	CC, Sydney e Hannah são readmitidos no Albergue de Lambeth.
15 de agosto	CC e Sydney s transferidos pa a Norwood Schools.
6 de setembro	Hannah é admitida na Lambeth Infirmary.
15 de	Hannah é

setembro	transferida par asilo Cane Hil
21 de setembro	O Board of Guardians tent fazer Charles Chaplin Sênio assumir a responsabilida pelos filhos.
27 de setembro	CC e Sydney s transferidos pa o Albergue de Lambeth, e liberados sob cuidados do pa

12 de outubro	O Board of Guardians informa que Charles Chapl Sênior não matriculou os filhos na escol
12 de novembro	Hannah é liber do asilo Cane Hill.
26 de dezembro	CC se apresen com os *Oito Rapazes de Lancashire* no

		Theatre Royal Manchester.
		Charles Chapl Senior se apresenta no Tivoli, em Manchester (a de janeiro de 1899).
1899	9 de janeiro	CC é matricula na Armitage Street School, Ardwick, Manchester.

5 de maio	Morte de Sper Chaplin (tio de CC). Charles Chaplin Sênio torna concessionário nominal do Queen's Head.
20 de julho	Charles Hill (a de Chaplin) é admitido na Lambeth Infirmary; ele estava morand na Methley Street

	2 de agosto	Charles Hill é transferido da Lambeth Infirn para o Albergu de Lambeth.
1900	23 de abril	CC é matricula na St. Mary Le School, em Newington, on fica até 3 de m
		Último registr uma apresenta de Charles

	Setembro	Chaplin Sênio no Granville Theatre of Varieties, em Walham Greer
	12 de novembro	CC é matricula na St. Francis Xavier School em Liverpool.
1901	6 de abril	Sydney Chapli embarca no SS Norman como assistente de camareiro e componente da

	banda de músi rumo ao Cabo retorna em 31 maio).
29 de abril	Charles Chapl Sênior é admit no Hospital St Thomas.
9 de maio	Charles Chapl Sênior morre r Hospital St. Thomas, aos 3 anos.
	Sydney Chapli

1 de setembro	embarca no Haverford con assistente de camareiro, run Nova York (e desembarca er Nova York em de outubro).
5 de outubro	Sydney Chapli engajado como camareiro no S Louis, indo de Nova York a Southampton (desembarca e Southampton e

		23 de outubro)
1902	Setembro	Sydney Chapli embarca no Kinfairns Cast como camarei rumo ao Cabo (retorno em 25 outubro).
	8 de novembro	Segunda viage de Sydney Chaplin como camareiro e corneteiro no Kinfairns Cast (retorno em 27

		dezembro).
1903	17 de janeiro	Terceira viage de Sydney Chaplin como camareiro e corneteiro no Kinfairns Cast (retorno em 7 março).
	24 de março	Quarta viagem Sydney Chapli como camarei corneteiro no Kinfairns Cast (retorno em 9

	maio).
5 de maio	Hannah Chapl admitida na Lambeth Infirmary.
9 de maio	Hannah Chapl declarada “lou (parente próxi filho, CC).
11 de maio	Hannah Chapl transferida par Asilo Cane Hi (onde fica até de janeiro de

	1904).
6 de julho	CC interpreta Sam, na peça *A Romance of Cockayne*, no Royal County Theatre, em Kingston.
13 de julho	CC interpreta Sam, na peça *A Romance of Cockayne*, no Grand Theatre em Fulham.

27 de julho	CC interpreta primeira vez o personagem B na peça *Sherlc Holmes,* no Pavilion Theat em East Londc (H. A. Saintsb era Holmes).
10 de agosto	A turnê de *Sherlock Holn* com CC como Billy, começa Theatre Royal Newcastle.

	Dezembro (?)	Sydney Chapli junta ao elenc turnê de *Sherl Holmes*.
1904	2 de janeiro	Hannah Chapl liberada do A Cane Hill. Ela junta aos filho turnê.
	11 de junho	Acaba a prime turnê de *Sherl Holmes*.
	20 de	A produção de *From Rags to*

agosto	*Riches*, estrela CC, é anuncia
29 de agosto	Charles Hill (de CC) é admi no Albergue d Renfrew Road (ele estava morando na Chester Street, 24).
21 de outubro	Charles Hill (de CC) é liber no Albergue d Renfrew Road

31 de outubro	CC se junta à segunda turnê *Sherlock Holn* com Kenneth Rivington com Holmes.
10 de novembro	Sydney Chapli embarca em su última viagem como assistent de camareiro e corneteiro, no Dover Castle, rumo a Natal.
	Hannah Chapl

1905	6 de março	readmitida na Lambeth Infirmary.
	16 de março	Hannah Chapl declarada "lou (parente próxi Kate Hill).
	18 de março	Hannah Chapl transferida par Asilo Cane Hi (onde fica até de setembro d 1912).
		Termina a segu

22 de abril	turnê de *Sherl* *Holmes*.
12 de agosto	CC se junta à terceira turnê *Sherlock Holn* com H. Lawre Layton como Holmes (Harr Yorke Compar
13 de setembro	*Clarice*, com William Gillet estreia no Duk York Theatre, Londres.

30 de setembro	CC deixa *a* tur *de Sherlock Holmes.*
3 de outubro	*The Painful Predicament c Sherlock Holn* é acrescentadc peça *Clarice.* interpreta Bill
17 de outubro	*Sherlock Holn* substitui *Clari* no Duke of Yo CC interpreta Billy

	19 de outubro	CC comparece funeral de Her Irving.
	20 de novembro	Apresentação de gala de *Sherlock Holn*
1906	1 de janeiro	CC se junta à quarta turnê de *Sherlock Holn* (Harry Yorke Company).
	3 de março	Termina a quar turnê de *Sherl Holmes*.

Março	CC se junta ao elenco da peça *Repairs*, de W Pink.
19 de março	*Repairs* estrei Hippodrome, Southampton.
12 de maio	CC deixa a tur de *Repairs* no Grand Palace, Clapham.
Maio	CC se junta à trupe da Casey

	Circus Compa
9 de julho	Sydney Chapli assina seu primeiro contr com Fred Kar um ano a 3 lib por semana (6 libras se fo pedido que vá Estados Unido
Outubro/ novembro	Sydney Chapli excursiona co companhia de Karno nos Estados Unido

1907	24 de junho	Sydney Chapli assina o segun contrato com F Karno: dois ar a quatro libras por semana, co um ano de possibilidade extensão.
	20 de julho	A turnê com a Casey's Circu termina.
	Outono	CC tenta um número solo n

		Foresters – M Hall.
1908	Fevereiro	CC faz teste c Fred Karno.
	21 de fevereiro	CC assina seu primeiro contr com Fred Kar primeiro ano, libras e 10 xel por semana; segundo ano, a libras por sem e terceiro ano, opcional com mesmo salário

	Durante o ano, e Sydney se instalam em ur apartamento na Glenshaw Mansions, 15, Brixton Road.
Outono	CC conhece H Kelly.
Outono	CC aparece no espetáculo *Mumming Bir* de Karno, em Paris.

1909	Durante o ano interpreta pape em *Mummings Birds* e em *Th Football Matc*
3 de março	Charles Hill (a de CC) é admi no Albergue d Renfrew Road ele estava morando na Glenshaw Mansion, 15.
	Charles Hill é

	4 de setembro	dispensado do Albergue da Renfrew Road
	31 de dezembro	CC participa d *The Football Match* no Oxf Music Hall.
1910		Durante o ano, também partic dos espetáculc *Skating* e *Jim the Fearless*.
		CC assina seu segundo contra

19 de setembro	com Fred Karı que começou a vigorar em 6 d março de 1911 anos com salá de 6 , 8 e 10 libras semanai (respectivame e uma opção d anos.
	CC embarca c a companhia americana de Karno no SS Cairnrona.

3 de outubro	A turnê americ de Karno com no Colonial Theatre, em N York, com *The Wow-Wows*.
26 de dezembro	A companhia c Karno apresen *Harlequinade Black and Wh* (possivelment criada por CC no American Music Hall, er Nova York.

1911		A turnê americ de Karno cont durante o ano inteiro.
	Janeiro	Alf Reeves (gerente de tur de Karno) cas com Amy Minister.
1912	Junho	CC volta para Inglaterra ao f da turnê americana de Karno.

Julho/agosto	CC excursiona pela França e pelas Ilhas do Canal [ou Ilha Anglo-Normandas] c a companhia d Karno.
9 de setembro	Hannah Chapl transferida do Asilo Cane Hi para a Peckha House, na Peckham Roa
	CC embarca n

	2 de outubro	SS Oceanic cc companhia de Karno para un segunda turnê.
1913	25 de setembro	CC assina contrato com a Kessel and Bauman para s unir à Keyston Film Company partir de 16 de dezembro, con salário de 150 dólares por semana, por un ano.

8 de outubro	CC compra 20 ações da Vancouver Isla Oil Company l (n. 10826-110.
29 de novembro (?)	Última apresentação c CC na compan de Karno, no Empress, em Kansas City.
16 de dezembro	Começa a vigo o contrato de (com a Keystor

1914	Janeiro	Inicia o trabal no Keystone Studios.
	2 de fevereiro	Lançamento de *Carlitos repór*
	7 de fevereiro	Lançamento de *Corridas de automóveis pa meninos.*
	9 de fevereiro	Lançamento de *Carlitos no ho*
	28 de	Lançamento de

fevereiro	*Dia chuvoso.*
2 de março	Lançamento de *Dia de estreia*
9 de março	Lançamento de *Carlitos dançarino.*
16 de março	Lançamento de *Carlitos entre bar e o amor.*
26 de março	Lançamento de *Carlitos marq*
	Lançamento de

4 de abril	*Carlitos e a patroa.*
18 de abril	Lançamento de *Carlitos banc tirano.*
20 de abril	Lançamento de *Vinte minutos amor.*
27 de abril	Lançamento de *Bobote em apuros.*
	Lançamento de

4 de maio	*Carlitos e o sonâmbulo.*
7 de maio	Lançamento de *Carlitos ciumento.*
1 de junho	Lançamento de *maleta fatal.*
4 de junho	Lançamento de *Carlitos ladrâ elegante.*
11 de junho	Lançamento de *Dois heróis.*

13 de junho	Lançamento de *Carlitos e as salsichas.*
20 de junho	Lançamento de *Carlitos e Ma se casam.*
9 de julho	Lançamento de *Carlitos denti*
1 de agosto	Lançamento de *Carlitos na contrarregra.*
10 de	Lançamento de *Pintor*

agosto	*apaixonado.*
13 de agosto	Lançamento de *Divertimento.*
27 de agosto	Lançamento de *Carlitos coqu*
31 de agosto	Lançamento de *Nova colocaç de Carlitos.*
7 de setembro	Lançamento de *Carlitos na fa*
24 de	Lançamento de

setembro	*Carlitos porte*
10 de outubro	Lançamento de *Carlitos rival amor.*
26 de outubro	Lançamento de *Dinamite e pastel.*
29 de outubro	Lançamento de *Carlitos e Ma assistem às corridas.*
7 de	Lançamento de *Carregadores*

novembro	*piano.*
9 de novembro	Lançamento de *engano.*
5 de dezembro	Lançamento de *Carlitos e Ma em passeio.*
7 de dezembro	Lançamento de *passado pré-histórico.*
14 de dezembro	Lançamento de *casamento de Carlitos.*

Durante esse a
Sydney Chapli
chega
à Keystone.

CC assina
contrato com a
Essanay a 1.25
dólares por
semana, para
fazer 14 filmes
1915.

No fim do mês
ele chega a
Chicago.

1915	Janeiro	CC trabalha n estúdio da Essanay em Chicago.
	1 de fevereiro	Lançamento d *Seu novo emprego.*
	15 de fevereiro	Lançamento d *Carlitos se diverte.*
		CC se muda p o estúdio da Essanay em N

	Califórnia.
11 de março	Lançamento de *Campeão de boxe.*
18 de março	Lançamento de *Carlitos no parque.*
1 de abril	Lançamento de *Carlitos quer casar.*
11 de abril	Lançamento de *vagabundo.*

29 de abril	Lançamento de *Carlitos à bei mar.*
Maio	A Mark Hamp Co., em nome Charles Chapl Advertising Service Comp processa a Art Novelty Co. p produzir peque estátuas de Carlitos.
	O Board of Guardians tent

28 de maio	reenviar Hann Chaplin de vol ao Asilo Cane Hill, pois os pagamentos que os filhos fazem para a Peckham Hous Hospital estão atraso.
21 de junho	Lançamento de *Carlitos limpa de vidraças.*
12 de julho	Lançamento de *Senhorita*

	Carlitos.
9 de agosto	Lançamento de *banco.*
27 de agosto	Hetty Kelly ca se com o Tene Alan Edgar H no Cartório de Registro Civil Paróquia de S George, na Hanover Squa
	A Keystone processa a Chaplin Film

junto com A. C
Levi e a Lemu
Film Co., por
infração do
copyright e
cálculo de dos
lucros
relacionados a
Dinamite e
pastel.

A Himalaya
Films,
distribuidores
França, nomei
Carlitos como
“Charlot”.

4 de outubro	Lançamento de *Carlitos marinheiro.*
20 de novembro	Lançamento de *Carlitos no teatro.*
18 de dezembro	O lançamento *Carmen às avessas* é anunciado, ma depois é adiad
	CC forma a Charlie Chapl

1916	Music Corporation, c Sydney Chapli Herbert Clark (registro na Sc Broadway, 23: em Los Angele
22 de janeiro	Morre Kate Mowbray (Ka Hill, tia de CC na Gower Stre 99, em Londre
	CC aparece er uma apresenta beneficente no

20 de fevereiro	Hippodrome, Nova York, e metade de seu cachê ao Acto Fund.
25 de fevereiro	Abertura de aç da Lone Star F Corporation (4 mil dólares; 7 cento em ações preferenciais mil dólares en ações ordinári
	CC assina con Mutual Film

26 de fevereiro	Corporation p 10 mil dólares semanais, com bônus de 150 dólares.
27 de fevereiro	Em Boston, o Reverendo Frederick E. Heath faz um sermão sobre “Meio Milhão Charles Chapl
	CC é acusado pelo *London Daily Mail* po

22 de março	causa de uma cláusula em se contrato que o proíbe de pres serviço militar nas Forças Armadas britânicas.
27 de março	Abertura do L Star Studio.
	Lançamento de *Carlitos polic*
10 de abril	A Essanay lan versão expand

	de *Carmen às avessas.*
12 de maio	Chaplin pede u mandado para evitar o lançamento de *Carmen às avessas.*
15 de maio	Lançamento de *Carlitos no armazém.*
25 de maio	CC recorre co sentença contr no caso de

	Carmen.
12 de junho	Lançamento de *Carlitos bombeiro.*
24 de junho	CC recorre na Suprema Corte contra a senter do caso *Carm*
10 de julho	Lançamento de *Carlitos vagabundo.*
7 de agosto	Lançamento de *Carlitos*

	noctâmbulo.
4 de setembro	Lançamento de *conde.*
1 de outubro	CC toma providências p impedir o lançamento de *Charlie Chapl Own Story.*
2 de outubro	Lançamento de *casa de penho*
	CC manda um telegrama pedi

8 de novembro	para negociar direitos de *O filho pródigo* Hall Caine.
12 de novembro	Um "impulso psíquico Chap em escala nacional é relatado nos Estados Unido
13 de novembro	Lançamento de *Carlitos no estúdio.*
Dezembro	Paderewski vi

	o estúdio.
4 de dezembro	Lançamento de *Carlitos patinador.*
9 de dezembro	Al Woods telegrafa a CC uma oferta de metade dos luc mais um salári semanal estipulado pel próprio CC, pa aparecer em u comédia music durante os ano

		1917-18. Woo inclui os direi do filme, com pagamento da divisão dos lucros. Chapli recusa.
		A publicação *Charlies' Owr Story* é evitad
1917	5 de fevereiro	Lançamento d *Rua da paz.*
	8 de	Um assaltante disfarça de

fevereiro	Carlitos em Cincinnati.
31 de março	CC toma parte jogo *Tragics x Comics*, no Washington Pa em Los Angele
16 de abril	Lançamento de *balneário.*
15 de maio	A *Variety* info (incorretament que os filmes Chaplin serian distribuídos pe

	Artcraft.
Junho	John Jasper sucede Henry Caulfield com gerente geral c *Lone Star Stu* Carlyle Robin é indicado age publicitário.
17 de junho	Lançamento de *imigrante*.
	CC assina um contrato de "u milhão de

	dólares” com a First National Exhibitors Cir (salário: 1.075.000 dól por ano).
4 de agosto	CC faz uma declaração à imprensa: “Es pronto e ansio para responde chamado do m país”.
	O Alto Coman Britânico proí

	uso de bigodes mesmo tipo de Carlitos no exército, como causa provável ridículo.
22 de outubro	Lançamento de *aventureiro*.
Outono	CC começa a trabalhar na construção do novo estúdio r La Brea Avenu em Los Angele

1918	Janeiro	CC se muda pa o novo estúdic
	15 de janeiro	Começa a filmagem de *U vida de cacho* (título de trabalho: *I Sho Worry*).
	23 de janeiro	Harry Lauder visita o estúdi juntos, Lauder CC rodam 745 pés (aprox. 22 metros) de filr

25 de janeiro	Lauder visita o estúdio com Douglas Fairbanks.
7 de fevereiro	A primeira vez que luzes artificiais são usadas no estú (para uma cena noturna).
11 de fevereiro	*Uma vida de cachorro* é abandonado; C começa um no filme, *Wiggle*

	Son.
12 de fevereiro	*Wiggle and So* abandonado; C volta a trabalh em *Uma vida* cachorro.
26 de março	Começa a edit *Uma vida de cachorro*, "trabalhando c noite". Termin em 31 de març
	CC parte de Hollywood pa

1 de abril	Washington pa turnê da *Liber. Bond*.
8 de abril	Apelo pelas *Liberty Loan* e Nova York (o resto do mês é passado na Tu da Liberty Bo
14 de abril	Lançamento de *Uma vida de cachorro*.
15 de abril	John Jasper pe demissão do

	cargo de gerer do estúdio.
9 de maio	É anunciada a presença de C em um evento beneficente pa Child Welfare Association o England and Ireland, mas e não comparec
27 de maio	Começa a filmagem de *Ombro, armas* (título de

	trabalho: *Camouflage*).
8 de junho	Um eclipse so impede as filmagens.
13 de junho	Sra. Lee (mãe ator-mirim Frankie Lee) p dois dólares p uso de seu sué na cena da cozinha.
	CC recebe e responde a um

18 de julho	carta de Henri Horne (nome c solteira: Hetty Kelly).
11 de agosto	A Essanay lan *Carlitos em apuros*.
15 de agosto	CC começa a trabalhar em *Laços de liberdade*.
22 de agosto	Término de *La de liberdade*.

31 de agosto	CC começa a editar *Ombro, armas!* (embo filmagem continue).
20 de outubro	Lançamento de *Ombro, armas*
23 de outubro	CC se casa co Mildred Harri se muda para a Mille Drive, 2000.
4 de novembro	Começa a trabalhar em

	Idílio campesi
	Morte de Henrietta Hor (nome de solte Hetty Kelly). (não saberá da morte até 192
7 de novembro	Feriado nacio prematuro pel armistício.
11 de novembro	Feriado nacio pelo armistíci real.

	15 de novembro	O bispo de Birmingham vi o estúdio.
	16 de novembro	Lançamento de *Laços de liberdade*.
1919	1-18 de janeiro	CC e Edna Purviance se ausentam do estúdio.
	15 de janeiro	Declaração de Intenção para formar a Unite Artists.

19-28 de janeiro	O estúdio fica fechado.
29 de janeiro	*Idílio campest* abandonado.
	CC começa a trabalhar em *U dia de prazer* (título de trabalho: *Putt it Over*)
5 de fevereiro	Volta ao trabal em *Idílio campestre*.

	São assinados contratos de incorporação United Artists.
15 de abril	CC termina a filmagem de *Idílio campes*
17 de abril	Os certificado incorporação United Artists registrados.
	CC inicia os ensaios de *Um*

21 de maio	*dia de prazer* (título de trabalho: *Charlie's Picn* mas não há filmagens até 3 de junho.
26 de maio	Elsie Codd, representante inglês de CC, chega a Hollywood.
15 de junho	*Idílio campesi* lançado.

7 de julho	Nasce o prime filho de CC, Norman Spenc Chaplin.
8-9 de julho	Filmagens erráticas de *U dia de prazer*.
10 de julho	Norman Spenc Chaplin morre 16 horas.
11 de julho	Funeral de Norman Spenc Chaplin, no Cemitério

	Inglewood.
21 de julho	CC começa a entrevistar crianças para *Waif*.
30 de julho	Começa as filmagens de 7 *Waif* (primeira versão de *O garoto)*.
8 de agosto	Filme publicit de CC em um avião é rodad em San Diego.

18 de agosto	Começa a "no versão" de *Th Waif*.
17 de setembro	Jackie Coogan perde e é castigado".
	Perto do final mês, CC aparentemente abandona o trabalho em *O garoto*.
	Filmagem de

30 de setembro a 2 de outubro	material das pulgas e do albergue, depo identificado co *The Professor*
7 de outubro	Volta ao trabal em *Um dia de prazer* (o títul trabalho agora *The Ford Stor*
19 de outubro	Conclusão de *dia de prazer*.
14 de	Volta ao trabal em *O garoto*

	novembro	(agora conhec pelo seu título definitivo).
	15 de dezembro	Lançamento de *Um dia de pra*
	22 – 27 de dezembro	CC dá férias a Jackie Coogan para ele visita avó em São Francisco, cor presente de Na
1920	14 de janeiro	CC começa a editar *O garot* (embora as

	filmagens continuem).
18 de março	Novas história sobre os problemas conjugais de Chaplin.
4 de abril	Mildred Harri Chaplin inicia procedimentos para o process de divórcio, alegando crueldade psicológica.

7 de abril	CC e Louis B. Mayer brigam restaurante do Alexandria Hc
19 de abril	CC testa uma possível subst para Edna Purviance em *garoto*.
9 de junho	Lillita MacMurray (L Grey) filma su primeiras cena em *O garoto*.

3 de agosto	Mildred Harri Chaplin entra o processo de divórcio.
	Durante a mai parte do resto ano e durante a edição de *O garoto*, Chapli fica em Nova York.
13 de novembro	Mildred Harri Chaplin conse o divórcio.

1921	22 de janeiro	CC começa a preparar *Os ociosos* (título trabalho: *Hom Again*).
	6 de fevereiro	Lançamento de *garoto*.
	15 de fevereiro	CC começa as filmagens de *(ociosos*.
	29 de março	Hannah Chapl autorizada a entrar nos Esta

	Unidos.
25 de julho	CC conclui as filmagens de *C ociosos*.
	No fim do mês CC vai a Catal com Edward Knoblock e Carlyle Robin para trabalhar um novo rotei
6 de agosto	CC começa a trabalhar em *L de pagamento*

	(título de trabalho: *Com Seven*)
22 de agosto	Começam as filmagens de *L de pagamento* são feitas oito cenas (348 pés aprox. 106 metros, de filn
27 de agosto	Parte de Los Angeles para Nova York e depois para a Europa.

3 de setembro	Deixa Nova Y a bordo do Olympic.
9 de setembro	Chegada a Londres.
19 de setembro	Chegada a Par
24 de setembro	Chegada a Berlim.
25 de setembro	Lançamento de *ociosos*.

28-30 de setembro	Final de semai com H. G. Wel família.
6 de outubro	Volta a Paris. Condecorado p governo francé
7 de outubro	Voa para Lond
7-9 de outubro	Final de semai com H. G. Wel família.
10 de outubro	Deixa Londres bordo do

	Olympic.
17 de outubro	Chega a Nova York.
30 de outubro	Processo de plágio é aberto por L. Loeb, e relação a *Omb armas!*
31 de outubro	CC volta a Los Angeles.
6 de novembro	CC procura locações para *de pagamento*

	6 -11 de novembro	Viagem com C e Dickie Sheridan.
	26 de novembro	Início das filmagens de *L de pagamento*
1922	27 de janeiro	CC começa a editar *Dia de pagamento*.
	7 de fevereiro	Término das filmagens e edição de *Dia pagamento*.

1 de abril	CC começa a preparar *Past de almas.*
2 de abril	Lançamento d *Dia de pagamento.*
10 de abril	CC inicia a filmagem de *Pastor de alm*
1-6 de maio	Instalado novc gerador no estúdio.

15 de julho	CC conclui *Pastor de alm*
Verão	Conhece Pegg Hopkins Joyce
Outubro	CC e Pola Neg se conhecem n *Actors Fund Pageant*.
3 de outubro	Mildred Harri Chaplin pede falência.
	CC inicia a

	27 de novembro	filmagem de *Casamento ou luxo*.
1923	25 de janeiro	Jesse Lasky anuncia que o contrato de Po Negri com a Paramount nãc coloca impedimentos casamento con Chaplin.
	28 de janeiro	Chaplin e Neg dão uma entrevista cole

	para anunciar noivado.
26 de fevereiro	Lançamento de *pastor de alm*
1 de março	Pola Negri ror o noivado.
2 de março	Pola Negri e C anunciam a reconciliação retomada do noivado.
	CC conclui a filmagem de

25 de junho	*Casamento ou luxo*.
28 de junho	O noivado de Chaplin e Neg definitivament rompido.
Setembro	Chaplin termir edição de *Casamento ou luxo*.
26 de setembro	

Estreia em Hollywood de *Casamento ou luxo*, no Criterion Theatre.

1 de outubro

Estreia em York de *Casamento luxo*, no Ly Theatre.

15 de

CC discurs American

outubro	Health Associatio Detroit.
12 de dezembro	*Suspicion*, de George e Wheeler (meio-irmã Chaplin), é produzida Egon Thea Los Angele
29 de dezembro	*The Lucky* roteiro de *busca do o* registrado,

		fins de dire autorais.
1924	Janeiro	CC prepara *busca do o*
	8 de fevereiro	Começam a filmagens d *busca do o*
	2 de março	Lita Grey a contrato co atriz princi *Em busca d* *ouro*.
		A equipe fi

Abril	em locaçãc Truckee.
1 de maio	A equipe r de Truckee
22 de setembro	A filmagen estúdio é suspensa. N retomada a janeiro de
19 de novembro	Morte de T Ince.
	CC casa-se

	26 de novembro	Lita Grey e Guaymas, México.
	22 de dezembro	São feitos com Georg Hale: é am que ela sub Lita Grey r papel princ
1925	2 de janeiro	Terminam filmagens busca do o
	Fevereiro	Primeiros sobre desa

	conjugal.
20 de fevereiro	CC ganha (processo c Charles Ar por infraçã direitos au sobre um personager cômico.
20 de abril	Começa a (de *Em bus(ouro.*
5 de maio	Nasce Cha Spencer Cl

	Junior, filh CC e Lita.
14 de maio	Nasciment Oona O'N
26 de junho	Estreia de *busca do o* Egyptian T de Grauma Los Angel
28 de junho	Nasciment "oficial" d Charles Sp Chaplin Ju

3 de julho	CC termina edição de *busca do o*
12 de julho	A decisão caso Amad derrubada.
29 de julho	CC parte d Angeles ru Nova York
16 de agosto	Estreia em York de *En busca do o* Strand The

1 de outubro	O visto de residência temporário Hannah Ch renovado.
15 de outubro	CC volta a Angeles.
2 de novembro	*O circo* co ser prepara
31 de dezembro	O contrato Georgia H termina.
	Início do c

1926	2 de janeiro	de Merna Kennedy.
	11 de janeiro	CC começa filmagens d *circo*.
	16 de janeiro	Josef Von Sternberg c a trabalhar *Sea Gulls*, *Woman of Sea*, com produção d
		Von Sternb começa a

9 de março	filmagem d *Woman of* *Sea*.
30 de março	Nasciment Sydney Ea Chaplin.
1 de junho	Von Sternb conclui a filmagem d *Woman of* *Sea*.
16 de junho	Raquel Me visita o *se* *circo*.

7 de setembro	Chaplin ca caixão no f de Rudolpl Valentino.
28 de setembro	O estúdio p fogo.
30 de novembro	Lita Grey c casa de Ch com as cria
5 de dezembro	As operaçõ estúdio são temporaria suspensas.

1927	8 de janeiro	CC proces Tully por c de um artig biográfico *Pictorial F*
	10 de janeiro	Lita Grey r pedido de divórcio.
	18 de janeiro	Os cofres c são abertos depositário
		CC é conv pela organ

Março	cinematogr soviética p visitar a U Soviética p fugir da "hipocrisia
20 de abril	CC concor pagar 1 mi dólares em acordo de pagamento impostos atrasados.
2 de junho	CC respon queixa de l

	processo d divórcio.
9 de junho	Os policia estavam vi o estúdio s retirados.
22 de agosto	Audição d processo d divórcio. I Grey ganha processo (final em 25 agosto de 1
23 de	CC e Alf R

agosto	voltam ao estúdio.
6 de setembro	Retomada trabalho er *circo*, depo oito meses suspensão.
28 de setembro	Pré-estreia *circo* no Alexandra Theatre, er Glendale.
	Outra exib Bard & We

17 de novembro	Adams The ao que se s refilmagen mais ediçã
19 de novembro	Conclusão *circo*.
Dezembro	CC trabalh trilha musi *O circo*, cc Arthur Kay
24 de dezembro	Reflexos d sobre mate para o pró filme.

1928	6 de janeiro	Estreia mu de *O circo* Strand The em Nova Y
	27 de janeiro	Estreia de *circo* na cc leste, no G Chinese Th em Los An
	7 de março	Julgamentc processo d contra a Fi National, p *royalties* d

	garoto não pagos. Dec favor de C 17 de març
5 de maio	CC começa preparar *L* *cidade*.
28 de agosto	Morte de F Chaplin no Glendale Hospital, n Califórnia.
1 de novembro	Virginia Cl assina cont

	31 de dezembro	CC inicia a filmagem d *Luzes da c*
1929	25 de fevereiro	CC fica do com intoxi por ptomaí pega uma g não volta a antes de 1 abril.
		Inicia o tra de recuar c edifícios d estúdio em

10 de junho	pés, para o alargament La Brea. O trabalho se estende até de julho.
28 de junho	CC substitu Henry Cliv Harry Mye
7 de setembro	CC demite Crocker.
24 de setembro	Winston Cl e o seu par visitam o e

11 de novembro	Georgia H chamada p substituir \ Cherrill. E na folha de pagamento de novemb
12 de novembro	Virginia Cl é retirada folha de pagamento retorna em novembro)
	Gordon Po

	16 de novembro	substitui E Gheller co operador d câmera.
1930	24 de fevereiro	Morte de N Normand.
	5 de outubro	Conclusão filmagens *Luzes da c*
	8 de novembro	CC começa trabalhar n musical.
		Pré-estreia

1931	19 de janeiro	*Luzes da c* no Tower Theatre.
	30 de janeiro	CC vai à e mundial de *da cidade* Angeles Tl
	31 de janeiro	CC deixa I Angeles, iniciando a viagem pel mundo.
		CC vai à e de *Luzes d*

6 de fevereiro	*cidade* em York, no G Cohan The
13 de fevereiro	Zarpa para Europa no *Mauretani* acompanha Ralph Bart Kono.
19 de fevereiro	Chegada a Southampt viagem de até Londre
20 de	Visita a Ha

fevereiro	Schools.
27 de fevereiro	Vai à estre: londrina de *da cidade*, Dominion Theatre.
Março	Visita Berl Viena e Ve:
27 de março	Viaja de Ve Paris para receber a I de Honra.
Abril	Visita a Ri

23 de abril	Alf Reeves as demissõ equipe do estúdio.
28 de abril	CC vai à A com Sydne Chaplin e I Reeves, de volta para Riviera.
Maio	Carlyle Ro é enviado (Paris para York.

30 de maio	CC vai a Ju les-Pins co Reeves.
20 de junho	Boris Evel designado responsáve escritório d Chaplin en
15 de julho	Carlyle Ro é designad responsáve escritório d Chaplin en York.

Agosto	CC vai à E e a Paris.
Setembro	CC vai a L
22 de setembro	Encontro c Gandhi.
	Fim de sen em Chartw
10 de novembro	Fim de sen com os As Cliveden.
	Viagem ao

	Dezembro	da Inglater
	26 de dezembro	CC vai a S Moritz con Fairbanks, Sydney Ch May Reeve lá até març 1932.
1932	Janeiro	Carlyle Ro é demitido
	12 de março	CC e Sydn Chaplin pa rumo ao E Oriente.

	Despedida May Reeve
3 de abril	Edna Purvi doente e se dinheiro, p socorro a (
23 de abril	CC e Sydn a Cingapur fica doente febre.
7 de maio	CC e Sydn deixam Cir rumo ao Ja

14 de maio	Chegada a Tóquio.
2 de junho	CC, Sydne Kono parte Yokohama bordo do H Maru.
10 de junho	CC e Konc chegam a Hollywooc Sydney Chaplin vo para a Eur

NOTA: As datas exatas do itinerá

Chaplin durante esta viagem nos a
1931-32 são extremamente esquiv
depois de tanto tempo decorrido,
devemos ficar agradecidos pelas
da viagem que as datas acima
representam basicamente.

27 de junho	CC solta p imprensa u artigo sobr "Solução Econômica
	Até fevere 1933, Chap está ocupa escrevend

Julho	série de ar *Comedian the World, Woman's E Companio*
Julho	Primeiro e com Paulet Goddard.
25 de agosto	Loyd Wrig (advogado entrada no processo d Chaplin, o se a que se filhos traba

	no cinema.
27 de agosto	CC vai ao tribunal po do process acima mencionad
2 de setembro	Decisão a de CC no processo a mencionad
15 de outubro	CC recebe intimação p apresentar- tribunal em

		outubro.
	26 de outubro	CC vai ao tribunal no recurso do Lita Grey Chaplin. D a seu favor
1933	Março	Compra un o *Panacea* boa parte c verão no b
	25 de março	Primeira n de estar trabalhand

filme *Temp*
modernos.

21 de junho

O único ne
original de
Woman of
(ou *Sea Gu*
destruído r
presença d
testemunha

Trabalha e
Tempos mo
e os prepar
para a proc
continuam
fim do ano

	23 de outubro	CC discurs favor do Recovery A Columbia Broadcasti System.
	7-9 de dezembro	CC vai ao Ranch, em Simeon.
	29-31 de dezembro	CC vai à Yosemite.
1934		Continuam preparativ

	Tempos modernos.
16 de maio	Kono pede demissão; oferecem-l posição na Artists em Tóquio.
4 de setembro	Paulette G assina cont com o estú
11 de outubro	CC começa filmar *Tem modernos*.

	16 de dezembro	Douglas Fairbanks Mountbatte visitam o *s*
	28 de dezembro	Testes de s com CC e Paulette G
1935	17 de julho	O título *Te* *modernos* anunciado oficialmen
	30 de	Conclusão filmagens

agosto	*Tempos modernos*.
27 de novembro	H. G. Well a Hollywo como conv de CC; fica de dezemb
4 de dezembro	CC tem um com Al Ne por causa d música do filme.
22 de dezembro	O som de *T modernos*

		finalizado.
	28 de dezembro	Pré-estreia *Tempos mo* em São Francisco, seguido de edições e redublagen
1936	5 de janeiro	*Tempos mo* estreia no Alexander Theatre, er Glendale.
	5 de	*Tempos mo*

fevereiro	estreia no l em Nova Y
12 de fevereiro	Estreia de *Tempos mo* em Hollyw no Chinese Theatre de Grauman.
17 de fevereiro	CC embarc Paulette, a Goddard e Yonamori (criado) no *Coolidge*, Honolulu,

	Francisco.
26 de fevereiro	Eles chega Honolulu, decidem se para Hong
7 de março a 22 de maio	Viajam à Yokohama, Xangai, Ho Kong, Man Saigon e Indochina francesa.
22 de	A morte de erroneame

abril	veiculada ı Indochina.
22 de maio	Deixa o Ja rumo à Califórnia, bordo do Coolidge; chegada en junho.
11 de junho	Morte de N Burkan, ad de CC há n tempo.
	Durante o ı

		do ano CC trabalha en *Stowaway*, *Regency* e projeto de Napoleão. trabalho cc até 1937.
1937	23 de abril	A empresa Tobis Sonc abre proce plágio de *A liberdade!* (O caso é encerrado de novemb

		1939).
	26 de maio	*Regency* é de lado.
	1 de outubro	Paulette G faz testes d para o pap Scarlett O' em *E o ven levou...*
1938		Chaplin pa grande par ano em Pel Beach, trabalhand

		projetos intermitent
	Outubro	Começa a trabalhar e *grande dit*
1939	9 de janeiro	Começa a trabalhar n palcos à pr som (termi em 10 de fevereiro).
	21 de janeiro	Sydney Ch chega a Hollywoo

	vindo da E
25 de março	Wheeler D chega a Hollywooc trabalhar n estúdio.
23 de junho	O título *O* *ditador* é registrado.
9 de setembro	CC inicia a filmagem d *grande dit*
	O Comitê c

	Atividades Antiameric inicia investigaçõ
15 de novembro	Douglas Fairbanks estúdio co esposa: é último enc com CC.
12 de dezembro	Morte de D Fairbanks funeral acc em 15 de dezembro)

1940	28 de março	CC conclu filmagens principais *grande dit*
	29 de março	Começa a de *O gran ditador*.
	23 Junho	Recomeça filmagens, incluindo discurso fi
	3 de julho	Volta a edi

22 de julho	Começa a trabalhar n gravação e música.
5 de setembro	Pré-estreia Riverside Theatre, er Riverside, Califórnia. Seguem-se refilmagen redublagen
20 de setembro	Pré-estreia Long Beac seguido de

	refilmagen redublagen
11 de outubro	CC vai a N York; perm até 10 de fevereiro d 1941.
15 de outubro	Estreia mu de *O gran* *ditador* no Capitol e n Astor Thea Nova York comparece

	14 de novembro	Estreia de *grande dit* em Hollyw no Carthay Theatre.
1941	26 de março a 30 de abril	CC fica em York.
	15 de abril	Konrad Be entra com processo d plágio em *grande dit*

9 de junho	CC começa trabalhar n reedição d *busca do o* versão sonorizada
26 (?) de junho	Joan Berry (Barry) é contratada.
	CC trabalh *Shadow an Substance*.
	CC continu trabalhar e

1942

	Shadow an *Substance*.
18 de maio	Discurso p *Russian W* *Relief* em S Francisco.
19 de maio	Nova versá *Em busca* *ouro* estrei Paramount, Hollywoo Paramount Angeles.
	O contrato

22 de maio	Joan Barry cancelado ambas as p
4 de junho	Paulette G consegue o divórcio (suposto casamento acontecido Extremo O em 1936).
22 de	CC discurs radio-telef comício da Madison S

julho	por um seg *front* de ba [na Segund Guerra].
12 de outubro	Deixa Nov com Tim D Edward Cl (criado).
16 de outubro	Discursa n comício da *Artists' Fr Win the W* Carnegie F
30 de	Volta para

outubro	Angeles.
	Conhece O O'Neill.
Novembro	Começa a trabalhar n roteiro de . (*Monsieur Verdoux*).
25 de novembro	Discursa n reunião "S Our Russia Ally", no Orchestra I em Chicag

3 de dezembro	Discursa n “Arts for R no *Hotel* Pennsylvar Nova York
10 de dezembro	Volta para
23 de dezembro	Joan Barry a casa de (portando u arma.
29 de dezembro	*Shadow an Substance*

		deixado de
1943		Durante o a trabalha no roteiro de . (*Monsieur Verdoux*).
	7 de março	Veiculaçõe discurso "Lambeth V dos estúdios da para a Grã Bretanha.
		Gravação d

	discurso pa enviado à l no gabinete cônsul russ
4 de junho	Joan Barry CC de ser filho que e esperando.
16 de junho	CC se casa Oona O'Ne Carpenteri Santa Barb
26 de junho	CC e Oona Chaplin vo

		de Carpent
	14 de setembro	CC depõe Barry.
	2 de outubro	Joan Barry luz uma me Carol Ann.
1944	10 de fevereiro	CC é indic pelo Júri d Acusação violações *Mann Act* conspiraçã a polícia d Angeles e

	a fim de pr Barry de se direitos civ fazendo sem acusada de vadiagem.
14 de fevereiro	CC vai ao tribunal.
15 de fevereiro	Exames de comprovar CC não é c criança de
21 de fevereiro	CC é acusa

25 de fevereiro	CC compa tribunal pa defender-s acusações violação d *Mann Act*.
26 de fevereiro	CC se decl inocente da acusações violação d *Mann Act*.
9 de março	CC se decl inocente da acusações

	conspiraçã
21 de março	O caso do *Act* é abert
4 de abril	CC é consi inocente da acusações violação d *Mann Act*.
4 – 15 de maio	CC e Oona viajam par Springs.
	As acusaçõ violação d

15 de maio	direitos civ Barry] são retiradas.
29 de maio a 30 de junho	CC e Oona viajam par York.
20 de julho	Morre Mil Harris.
1 de agosto	Nasciment filha de CC Oona, Gera Leigh Chap

26 de setembro	CC dita o a “Juventude Rússia Soviética”
13 de dezembro	Início do julgamento alegação d de paternic
30 de dezembro	CC machu e vai para *Cedars of Lebanon Hospital*, c fica até 2 d

		janeiro.
1945	2 de janeiro	O júri do c alegação d paternidad chega a um consenso (favorde C novo julga ordenado.
	26 de janeiro	CC começa trabalhar e *Landru* (*Monsieur Verdoux*). Marylin Na

	testes.
20 de fevereiro	CC faz uma declaração imprensa.
4 de abril	Novo julga do caso de alegação d paternidad
17 de abril	É dado o v no caso de alegação d paternidad favor de B (11 votos c

	1).
22 – 27 de abril	CC e Oona Palm Sprir
10 de maio	CC entra c pedido de julgamento
6 de junho	Requerime um novo julgamento recusado.
16 de junho	Compareci de CC ao t relacionad

		sustento de
1946	11 de fevereiro	Roteiro de *Monsieur Verdoux* é enviado pa registro.
	7 de março	Nasciment Michael Jc Chaplin.
	11 de março	CC tem um encontro c Joseph Bre
		Edna Purvi

18 de março	chega ao es com a pers de atuar no
7 de abril	Morte de A Reeves.
8 de abril	John MacF é indicado Gerente Ge estúdio.
10 de abril	Sepultamen Alf Reeves
	Primeiras filmagens e

	21 de maio	locação de *Monsieur Verdoux*.
	5 de setembro	Conclusão filmagens.
1947	11 de abril	Estreia mu de *Monsie Verdoux*, n Broadway Theatre, er York.
	12 de abril	Coletiva d imprensa h em Nova Y

12 de junho	Deputado J Rankin exi deportaçãc Chaplin.
20 de julho	CC aceita publicamei convite pai depor do C de Atividad Antiamericc
23 de setembro	CC recebe citação das investigaçc Comitê de

	Atividades Antiameric
Novembro	Envia teleg Pablo Pica apoio a Ha Eisler.
17 de dezembro	A organiza *Catholic V* *Veterans* in Departame Justiça e d Relações Exteriores investigar conseguir a

		deportaçãc CC.
1948		No começc ano CC est trabalhand história de *Footlights da ribalta)*
	13 de setembro	Começa a *Footlights* trabalho nc roteiro con durante o a seguinte.

1949	28 de março	Nasce Jose Hannah Ch no St. John Hospital, e Santa Mon
	5 de maio	Walter Wa aluga o est para testes Greta Gart
	3-18 de agosto	CC e Oona viajam par York.
1950	17 de janeiro a	CC e Oona viajam par

13 de fevereiro	York.
8 de abril	Relançame *Luzes da c* Estreia no Globe The em Nova Y
6 de setembro	O título *Lu ribalta* é registrado.
11 de setembro	Roteiro de *da ribalta* enviado pa registro.

	17 de setembro a 8 de outubro	CC e Oona viajam par York.
	Dezembro	CC começa trabalhar n música de *da ribalta.*
1951	11-22 de janeiro	CC e Oona viajam par York.
		CC começa

Fevereiro	testar atriz *Luzes da r*
22-28 de abril	CC via a N York fazer com Claire Bloom.
19 de maio	Nascimento filha Victo St. John's Hospital, e Santa Mon
21 de	Início da ampliação casa na Su

	maio	Drive, 108 reforma é concluída e de junho.
	18 de setembro	Claire Blo zarpa de L a bordo do *Mauretani*
	19 de novembro	CC começa filmagem principal d *Luzes da r*
1952	25 de janeiro	Conclusão filmagem

	principal.
15 de maio	Uma versã finalizada *Luzes da r* é exibida p James Age Sidney Ber
2 de agosto	Pré-estreia Paramount
6 de setembro	Os Chaplir deixam Hollywooc
	A família (

17 de setembro	deixa Nova a bordo do Elizabeth.
19 de setembro	O visto de entrada é revogado.
23 de setembro	Os Chaplin chegam a Londres.
23 de outubro	Pré-estreia *Luzes da r* no Odeon, Leicester S Londres.

	17-25 de novembro	Oona Chap viaja a Los Angeles pa concluir as questões comerciais
1953	Janeiro	Muitos cin nos Estado Unidos car as exibiçõe *Luzes da r*
	5 de janeiro	CC se mud a Manoir d em Corsier

	Vevey, na S
Março	Férias na F francesa.
6 de março	*Luzes da r* é indicado Melhor Fil Ano pela *F Language Critics* dos Estados Ur
10 de abril	CC retira c pedido de de entrada Estados Ur

	23 de agosto	Nasciment Eugene An filho de C(Oona.
	18 de setembro	O estúdio (vendido à and Knapp
1954	10 de fevereiro	Oona Chap renuncia à cidadania americana.
		CC anunci vai fazer u

2 de maio	chamado *T* *King* (*Um* *Nova York*
27 de maio	É premiad *World Pea* *Council* [Conselho Mundial d
18 de julho	Encontra C En-lai em Genebra.
10 de outubro	Faz uma apresentaç picadeiro

		Circus em
		Distribui e pobres de de Lambetl dinheiro d prêmio do Peace Cou
1955		Preparativ *Um rei em York*.
	1 de março	CC vende restante da da United

1956	24 de abril	CC encontı com Bulga Khrushche Claridges.
	25 de maio	Torna-se m honorário (*Associatio Cinematog Television Allied Technician*
	Maio-julho	Filmagens *rei em Nov*
		A Receita

15 de junho	dos Estado Unidos ale CC deve impostos.
10 de agosto	Relançame *Em busca* *ouro* na Grã-Bretar
25 de agosto	Coletiva d imprensa e Paris.
Agosto-outubro	Edição, gr e dublagen Paris de *U*

		em Nova Y
1957		CC continu trabalhar e *rei em Nov* durante o p inicial do a
	23 de maio	Nascimento filha Jane (
	12 de setembro	Estreia lon de *Um rei* *Nova York.*
	24 de	CC barra c jornalistas

	setembro	americanos estreia par
	30 de setembro	Morte de V Dryden, en Hollywooc
1958	13 de janeiro	Morte de E Purviance.
	21 de fevereiro	O nome de excluído d ‘Calçada d Fama’ de L Angeles.
		CC trabalh

	Novembro	*Festival C*
	30 de dezembro	Resolve as questões d impostos atrasados c Receita Fe americana.
1959	16 de abril	Aniversári anos. Chap que vai rev Vagabundo
	24 de setembro	Lançament *Festival C*

	3 de dezembro	Nasciment filha Annet Emily.
1960	Julho	Férias na I
	20 de dezembro	Morte de M Sennett.
1961	Julho	Férias no Extremo O
1962	Abril	Férias na S Irlanda, Lo Paris, Vene

27 de junho	Recebe do honorário Universida Oxford.
6 de julho	Recebe do honorário Universida Durham.
8 de julho	Nascimento filho Chris James.
	A Roy Exp Company processo c

1963	Junho	Atlas Film causa da distribuiçã autorizada *busca do o*
	Setembro	CC tenta su um panflet tratamento rejuvenesc que o cita exemplo de paciente tr com sucess
		CC fala em escrever u

1964		ópera e um comédia pa para seu fil Sydney Ch Junior.
	Junho	Comparece apresentaç gala de Ca Paris Oper
	Setembro	Publicaçãc *Autobiogra*
1965	16 de abril	Morte de S Chaplin Sê

	2 de junho	CC recebe Prêmio Era junto com l Bergman.
	1 de novembro	Coletiva de imprensa p anunciar o lançamento *Uma conde Hong Kong*
1966	25 de janeiro	CC inicia a filmagens d *condessa d Hong Kong*

	11 de maio	Conclusão filmagens *condessa* *Hong Kon*
	11 de outubro	CC quebra tornozelo.
1967	2 de janeiro	Estreia de *condessa* *Hong Kon*
	18 de junho	Morte de F Totheroh.
1968		CC trabalh *The Freak.*

	20 de março	Morte de C Chaplin Ju
1970		CC compõ trilha para *circo*.
		A Black In distribui os de Chaplin
1971	31 de outubro	CC recebe *Grande M de Vermeil* cidade de

1972	Março	O nome de acrescenta “Calçada d Fama” em Angeles.
	2 de abril	CC chega a York.
	3 de abril	CC compa em um esp no Philhar Hall, no Li Center.
	6 de abril	CC recebe *Handel*

		Medallion Nova York
	16 de abril	CC recebe Oscar em Hollywooc
	3 de setembro	CC recebe de Ouro nc Festival de Cinema de Veneza.
1974	Outubro	Publicaçãc *Life in Pic*
		CC recebe

1975	4 de março	título de *Si* Rainha Eli. II.
1976	30 de junho	Veicula-se informaçãc que CC dis frase: “Tra é viver – e amo viver’
1977	15 de outubro	CC faz o ú passeio fo sua casa, p o Knie Cir Vevey.

	25 de dezembro	CC morre dormindo n Manoir de em Corsier Vevey.
	27 de dezembro	Funeral em Vevey.
1978	1 de março	O corpo de roubado.
	17 de março	O corpo de recuperado
	11-14 de	Julgamento Ganev e W

	dezembro	pelo roubo cadáver de
1980	14 de janeiro	Engodo da Leicester S uma estatu papel mac CC é erigi
	27 de setembro	O Parque C Chaplin é inaugurado Vevey.
	18 de	Uma placa colocada n Kenningtor

	dezembro	287, desce por *Sir* Ral Richardsor
1981	14 de abril	Uma estátu CC feita p Doubleday colocada n Leicester S inaugurada *Sir* Ralph Richardsor
1982	22 de agosto	Uma réplic bronze da de Double erigida no

Charles Ch
em Vevey.

1983

O Chaplin
ninguém v
transmitido
primeira v
Grã Bretan
Estados Ur
foi transmi
1986).

1988

Oona Chap
autorizaçã
Richard
Attenborou
para fazer

		filme basea livro de Cl *My Autobiogra*
1989	Abril	Celebraçõe centenário nascimentc Chaplin ao do mundo.
1990	23 de abril	Morte de P Goddard.
1991	27 de setembro	Oona Chap morre na M de Ban, em

		Corsier su Vevey, Suí
	16 de novembro	Jerry Epste morre em Londres.
1992	14 de julho	Henriette (Chaplin, vi Sydney Chaplin, m Hotel Beau Rivage, em Lausanne, S aos 93 ano
		Lançament

1992	Dezembro	biografia cinematogr *Chaplin*, produzida dirigida pc Richard Attenborou baseada nc *My Autobiogra* de CC, e *C life and ar* David Rob
1995	29 de dezembro	Morte de L Grey Chap

Prêmios da Academia (Oscar)

Chaplin recebeu dois prêmios especiais da Academia [Oscar]. O primeiro foi

um prêmio honorário, em 1928, por "pela versatilidade e genialidade em atuar, escrever, dirigir e produzir *O circo*". Seu segundo Oscar veio em 1972 (veja acima e nas páginas 681-5).

Apêndice II
Turnês de Os Oito Rapazes de Lancashire, 1898 – 1900

Acredita-se que Chaplin esteve com a trupe durante todo o período detalhado abaixo. É possível que essa trupe não tenha se apresentado durante as semanas em que não há registro.

	Semana começando em:	
1898	26 de dezembro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
1899	2 de janeiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)

9 de janeiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
16 de janeiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
23 de janeiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
	Theatre Royal,

30 de janeiro	em Manchester (*Babes in the Wood*)
6 de fevereiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
13 de fevereiro	Theatre Royal, em Manchester (*Babes in the Wood*)
27 de fevereiro	Grand Theatre, em Manchester.

6 de março	Grand Theatre, em Manchester.
3 de abril	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
10 de abril	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
17 de abril	Oxford Music Hall, Oxford Street, em

	Londres.
24 de abril	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
1 de maio	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
8 de maio	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.

15 de maio	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
29 de maio	Empire, em Cardiff.
5 de junho	Empire, em Swansea.
17 de julho	Empire, em Nottingham.
2 de	Paragon, Mile End Road, em

outubro		Londres.
9 outubro	de	Paragon, Mile End Road, em Londres.
16 outubro	de	Paragon, Mile End Road, em Londres.
23 outubro	de	Paragon, Mile End Road, em Londres.
6	de	Oxford Music Hall, Oxford

novembro	Street, em Londres.
13 de novembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
20 de novembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
27 de novembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.

5 de dezembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
12 de dezembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
19 de dezembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
	New Alexandra

	26 de dezembro	Theatre, Stoke Newington, Londres. (Pantomima, *Simbad, o marujo*).
1900	1 de janeiro	New Alexandra Theatre, Stoke Newington, Londres.
	8 de janeiro	New Alexandra Theatre, Stoke Newington, Londres.

15 de janeiro		New Alexandra Theatre, Stoke Newington, Londres.
22 de janeiro		New Alexandra Theatre, Stoke Newington, Londres.
29 de janeiro		New Alexandra Theatre, Stoke Newington, Londres.
5 de		New Alexandra Theatre, Stoke

fevereiro	Newington, Londres.
26 de fevereiro	Empire Theatr, Newcastle-upon-Tyne.
5 de março	Empire Palace, South Shields.
12 de março	Empire Palace, Glasgow.
19 de março	Royal, Holborn (Holborn Empire), Londres

26 de março	Empire Palace, Edinburgh.
2 de abril	Empire Palace, Birmingham.
9 de abril	Empire Palace, Birmingham.
16 de abril	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.
23 de abril	Tivoli Music Hall, Strand,

	em Londres.
30 de abril	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.
7 de maio	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.
14 de maio	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.
21 de maio	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.

28 de maio	Tivoli Music Hall, Strand, em Londres.
4 de junho	Canterbury Music Hall, em Londres.
6 de agosto	Camberwell Palace of Varieties, em Londres
20 de agosto	Oxford Music Hall, Oxford Street, em

	Londres.
27 de agosto	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
3 de setembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.
10 de setembro	Oxford Music Hall, Oxford Street, em Londres.

17 setembro	de	Palace Theatre, Hull.
24 setembro	de	Empire Theatre, Sheffield.
1 outubro	de	Empire Palace, Leeds.
8 outubro	de	Empire Theatre, Bradford.
15 outubro	de	Palace Theatre, Manchester.

22 outubro	de	Palace Theatre, Manchester.
29 outubro	de	Empire Theatre, Liverpool.
5 novembro	de	Empire Theatre, Liverpool.
12 novembro	de	Empire Theatre, Dublin.
19	de	Empire Theatre,

novembro	Dublin.
26 de novembro	Empire Theatre, Belfast.
3 de dezembro	Empire Theatre, New Cross.
	De acordo com Chaplin, *Os Oito Rapazes de Lancashire* apareceram na pantomima

24 de dezembro	*Cinderella*, no London Hippodrome. A temporada foi de 24 de dezembro a 13 de abril de 1901.

Na ausência de registros sobre perda de apresentações devido a doenças ou outras causas, acredita-se que Chaplin tenha interpretado o papel de Billy em todas estas turnês.

1903	Semana começando em:
	Northern Company de Charles Frohman, com H. A. Saintsbury como Holmes.
	Pavilion

27 de julho	Theatre, Whitechapel Road, em Londres.
10 de agosto	Theatre Royal, Newcastle.
17 de agosto	Lyceum Theatre, Sheffield.
26 de outubro	Theatre Royal, Bolton.
2 de novembro	Royal Court Theatre, Wigan.

9 de novembro	Theatre Royal, Ashton-under-Lyne.
16 de novembro	New Theatre Royal, Stockport.
23 de novembro	Gaiety Theatre, Burnley.
30 de novembro	New Theatre Royal, Rochdale.

	7 de dezembro	Victoria Theatre, Broughton.
	14 de dezembro	Theatre Royal, Bury.
	21 de dezembro	Theatre Royal, Dewsbury.
	28 de dezembro	Royalty Theatre and Opera House, Barrow.
1904	4 de janeiro	Royal Opera House, Wakefield.

11 de janeiro	Queen's Theatre, Leeds.
18 de janeiro	Grand Theatre, West Hartlepool.
25 de janeiro	Grand Theatre, West Hartlepool.
1 de fevereiro	Grand Opera House, York.
4 de	Grand Opera House,

fevereiro	Harrogate.
8 de fevereiro	Theatre Royal, Jarrow.
15 de fevereiro	Theatre Royal, Middlesbrough.
22 de fevereiro	Avenue Theatre, Sunderland.
29 de fevereiro	Theatre Royal, North Shields.
	Prince of Wales

7 de março	Theatre, Grimsby.
14 de março	His Majesty's Theatre, Aberdeen.
21 de março	His Majesty's Theatre, Dundee.
28 de março	Paisley Theatre, Paisley.
	His Majesty's

4 de abril	Theatre, Carlisle.
11 de abril	Royal Princess's Theatre, Glasgow.
18 de abril	Grand Theatre, Glasgow.
25 de abril	Grand Theatre, West Hartlepool.
	Grand Theatre,

2 de maio	Hyson Green, Nottingham.
9 de maio	Theatre Royal, Aldershot.
16 de maio	Theatre Royal, Bradford.
23 de maio	His Majesty's Opera House, Blackpool.
30 de maio	Royal West London Theatre, Church Street, Edgware

	Road.
6 de junho	Royal West London Theatre, Church Street, Edgware Road.
	Midland Company, de Charles Frohman. Kenneth Rivington como Holmes.

31 de outubro	New Theatre Royal, King's Lynn (contrato de só dois dias).
7 de novembro	Theatre Royal, Shrewsbury.
14 de novembro	Royal Court Theatre, Warrington.
21 de novembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.

28 de novembro	Prince of Wales Theatre, Mexborough.
5 de dezembro	Lyceum Theatre, Sheffield.
12 de dezembro	Theatre Royal, Barnsley.
19 de dezembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.

1905	2 de janeiro	Theatre Royal, Darlington.
	9 de janeiro	Theatre Royal, Dumfries (contrato de somente três dias)
	16 de janeiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
	23 de janeiro	Theatre Royal, Perth.

30 de janeiro	New Century Theatre, Motherwell.
6 de fevereiro	Theatre Royal, Greenock.
13 de fevereiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
20 de fevereiro	Royal Worcester Theatre, Bootle.

27 de fevereiro	Princes' Theatre, Accrington.
6 de março	Theatre Royal, Hyde.
13 de março	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
20 de março	Theatre Royal and Opera House, Merthyr

	Tydfil.
27 de março	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
3 de abril	Theatre Royal, Tonypandy.
10 de abril	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
17 de abril	Poole's Opera House, Perth.

	Companhia de Harry Yorke; H. Lawrence Layton como Holmes.
12 de agosto	Theatre Royal, Blackburn.
19 de agosto	Theatre Royal, Hull.
26 de agosto	Theatre Royal, Dewsbury.
4 de setembro	Theatre Royal, Huddersfield.

11 de setembro	Queen's Theatre , Manchester.
18 de setembro	Rotunda Theatre, Liverpool.
25 de setembro	Court Theatre, Warrington.

De 3 a 14 de outubro Chaplin interpretou o papel de Billy na peça *The Painful Predicament of Sherlock Holmes*,

de William C. Gillette, no Duke of York's Theatre, na St. Martin's Lane, em Londres.

De 17 de outubro a 2 de dezembro Chaplin interpretou o papel de Billy na reapresentação de *Sherlock Holmes* de William C. Gillette no Duke of York's Theatre,

		em Londres. Apresentação Real de Gala em 20 de novembro.
1906		Companhia de Harry Yorke
	1 de janeiro	Grand Theatre, Doncaster.
	8 de janeiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
	15 de janeiro	New Theatre, Cambridge.

22 de janeiro	Pavilion Theatre, Whitechapel Road, Londres.
29 de janeiro	Dalston Theatre, Londres.
5 de fevereiro	Carlton Theatre, Greenwich.
12 de fevereiro	Crown Theatre, Peckham.
19 de fevereiro	Lyceum Theatre, Crewe.

26 de fevereiro Theatre Royal, Rochdale.

Às vezes, Frohman tinha três companhias excursionando com a peça *Sherlock Holmes* ao mesmo tempo. Outros meninos que interpretaram o papel de Billy, o pajem, incluíram Walter Hicks, Cedric Walters e Ernest Hollern. Este último assumiu o lugar de Chaplin quando ele deixou a turnê em 1905 para fazer o papel no Duke of York's Theatre. Chaplin deixou a companhia em 30 de setembro: não obstante, O *The Era* publicou uma crítica favorável por sua atuação no Theatre Royal, em Preston, na semana de 2 de outubro. Sua súbita partida presumivelmente não permitiu o tempo necessário para alterar os programas. Essa é uma lição muito útil, de que a documentação contemporânea deve sempre ser considerada com cautela.

Acredita-se que Chaplin tenha permanecido com a trupe durante toda a turnê.

1906	Semana começando em:	
	3 de março	Propaganda no *The Era* anuncia que o *Casey's Circus* "foi registrado e será produzido em breve".
		Propaganda no

17 de março	*The Era* anuncia que o *Casey's Circus* "está ensaiando ativamente".
14 de março	Empire Theatre, Bradford.
21 de março	Olympia Theatre, Liverpool.
28 de março	Coliseum Theatre, Glasgow.

4 de junho	Empire Theatre, Newcastle.
11 de junho	Empire Theatre, Leeds.
18 de junho	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
25 de junho	Empire Theatre, Sheffield.

2 de julho	Empire Theatre, Ardwick.
9 de julho	Empire Theatre, Nottingham.
16 de julho	Palace Theatre, Leicester.
23 de julho	Bordsley Palace Theatre, Birmingham.
	Palace Theatre,

30 de julho	Halifax.
6 de agosto	Richmond Theatre, Londres.
13 de agosto	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
20 de agosto	Holloway Empire, Londres.
27 de	New Cross

agosto	Empire, Londres.
3 de setembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
10 de setembro	Shepherds Bush Empire, Londres.
17 de setembro	Stratford East Empire, Londres.

24 de setembro	Surrey Theatre of Varieties, Londres.
1 de outubro	Empire, Cardiff.
8 de outubro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
15 de outubro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
22 de	Nenhum registro de contrato foi

outubro	encontrado.
29 de outubro	Palace Theatre, Southampton.
5 de novembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
12 de novembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
19 de novembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.

26 de novembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
3 de dezembro	Palace Theatre, Blackburn.
10 de dezembro	Palace Theatre, Bath.
17 de dezembro	Sadler's Wells, Londres.
24 de dezembro	Empire, South Shields.

	31 de dezembro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
1907	7 de janeiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
	14 de janeiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
	21 de janeiro	Empire Theatre, Belfast.

28 de janeiro	Empire Theatre, Dublin.
4 de fevereiro	Olympia Theatre, Liverpool.
11 de fevereiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
18 de fevereiro	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
24 de	Nenhum registro de contrato foi

fevereiro	encontrado.
4 de março	Palace Theatre, West Hartlepool.
11 de março	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
18 de março	Zoo and Hippodrome, Glasgow.
25 de março	Nenhum registro de contrato foi encontrado.

1 de abril	Empire Theatre, Newcastle-upon-Tyne.
8 de abril	Hippodrome, Manchester
15 de abril	Nenhum registro de contrato foi encontrado.
22 de abril	Empire Palace, Leeds.
29 de abril	Empire Palace, Birmingham.

6 de maio	Empire Theatre, Nottingham.
13 de maio	Hackney Empire, Londres.
20 de maio	Holloway Empire, Londres.
27 de maio	New Cross Empire, Londres.
3 de junho	Stratford Empire, Londres.

10 de junho	Shepherd's Bush Empire, Londres.
17 de junho	Palace Theatre, Leicester.
24 de junho	Foresters' Music Hall, Bethnal Green, Londres.
1 de julho	Surrey Theatre of Varieties, Londres.
8 de julho	Nenhum registro de contrato foi encontrado.

15 de julho	Sadler's Wells, Londres.

Apêndice V
Três roteiros da Keystone

Os três roteiros, cena a cena, que se seguem foram recriados a partir das melhores cópias dos filmes, e acredita-se que representam a forma original e completa pretendida por Chaplin. Eles foram selecionados para ilustrar o progresso rápido e a variedade de abordagem de Chaplin à realização do filme no ano formativo que ele passou na Keystone.

Carlitos e a sonâmbula

Carlitos e a sonâmbula foi provavelmente a primeira tentativa de Chaplin como diretor: ele só foi autorizado a fazê-lo contra uma garantia de 1.500 dólares por prejuízos. O filme foi evidentemente feito com grande cuidado· Chaplin estudou atentamente o método de construção fílmica, cena a cena, de Griffith, e de fato esse único rolo de filme contém mais cenas que a média das produções da Keystone. A *mise-en-scène* de cada cena já é admirável, dentro da fórmula do estúdio de usar somente uma dúzia de configurações fixas de câmera· o banco, o bebedouro, a travessia da estrada, a porta do bar, o exterior do hotel, o saguão do hotel, a varanda e o espaço abaixo dela, e o cenário composto típico da Keystone, de um quarto de um dos lados do corredor.

Título: Uma grande sede e uma esposa pequena

1. Banco no parque. Mack Swain e Alice Davenport estão sentados lado a lado. Mack se levanta e sai para —
2. A barraca de refrescos. Mack toma um refresco.
3. Banco no parque (como filmado na Cena 1). Alice apanha uma rosa.

Título: O destruidor de lares

4. Bebedouro. Carlitos, tentando tomar um pouco de água, molha-se inteiro.
5. Banco no parque. Alice ri, jogando charme. Depois se recompõe.
6. Bebedouro. Carlitos sai para —
7. Banco no parque. Carlitos se senta — na rosa de Alice.

Título: "Algo atacou meu traseiro"

8. Banco no parque. Carlitos flerta com Alice, mas ela não responde.

Título: "Parece que estamos nos dando bem"

9. Banco no parque. Alice continua indiferente.
10. Barraca de refrescos. Mack percebe o que está acontecendo.

Título: "Minha mulher – Com um conquistador!"

11. Barraca de refrescos. Mack está claramente zangado.
12. Banco no parque. Alice manda Carlitos embora.
13. Barraca de refrescos. Mack sai impetuosamente rumo ao —
14. Banco no parque. Carlitos repousa seu pé sobre o joelho de Alice. Mack entra em cena e grita com os dois. Enquanto ofende Alice, ele cutuca Carlitos com o cotovelo.

Título: "Afaste-se, seu Romeu desbotado!"

15. Banco no parque. Mack empurra Carlitos sobre os arbustos e sai com Alice.
16. Banco no parque. Carlitos se levanta, bate os restos de arbusto da roupa e sai.
17. Uma estrada. Mack e Alice.
18. Bar – exterior. Carlitos na porta do *saloon*.

Título: "O amor é um negócio que dá sede"

19. Bar – exterior. Charlie lambe os beiços, depois se arrasta pela própria orelha para dentro do bar.
20. Hotel – exterior. Mack e Alice entram.
21. Saguão do Hotel – interior. Mack e Alice entram.
22. Bar – exterior. Carlitos está na porta do bar.

Título: "Um camarada impressionante como você devia estar à altura de qualquer um"

23. Bar – exterior. Carlitos risca o fósforo no policial, mas sai apressadamente quando ele o ameaça com seu cassetete.
24. Saguão do hotel. Mack e Alice.
25. Uma estrada. Carlitos atravessa, escapando por pouco dos carros que passam correndo por ele.
26. Corredor do hotel com quartos à esquerda e à direita. Mack e Alice entram no quarto à direita.
27. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice entram.
28. Hotel – exterior. Carlitos segue uma moça bonita que entra pela porta. Ela bate a porta na cara dele, mas ele continua seguindo-a.
29. Saguão do hotel. Carlitos entra e cai sobre a perna com gota de um velho.
30. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice. Mack está bebendo.
31. Saguão do hotel. Carlitos cochicha com a recepcionista, enquanto aponta para um grupo de garotas.

Título: "De quem é o chapéu com penas?"

32. Saguão do hotel. Carlitos casualmente joga a caixa registradora do hotel sobre o cavalheiro com gota.

33. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice discutindo.

Título: "Depois de 20 anos de casados eu pego você flertando com um abutre"

34. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice discutindo.

35. Saguão do hotel. Carlitos tenta subir as escadas, mas escorrega e cai de cara no chão. Ele tenta de novo, e dessa vez surpreende o homem com gota, que também está subindo a escada. Na tentativa seguinte, o homem com gota cai em cima de Carlitos, que acerta a recepcionista por vingança. Ele tenta de novo, seu corpo se inclina para trás em um ângulo de 45 graus.

36. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice ainda estão brigando.

37. Saguão do hotel. Carlitos agora está usando o chapéu de penas, estilo D'Artagnan. A garota pega o chapéu de volta e sobe as escadas, o que é um incentivo suficiente para Carlitos finalmente conseguir subir a escada.

38. Corredor do hotel (igual à Cena 26). Carlitos passa pelo cavalheiro com gota e faz pontaria para chutá-lo.

39. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice.

40. Corredor do hotel. Carlitos inspeciona a fechadura do primeiro quarto do hotel.

41. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice, finalmente reconciliados.

42. Corredor do hotel. Carlitos tenta destrancar o primeiro quarto do hotel com um cigarro em vez de uma chave.

Título: "Ah! Trancado!"

43. Primeiro quarto do hotel. Carlitos entra. Mack e Alice, sentados na cama, inicialmente não percebem a presença dele, enquanto Carlitos salpica o conteúdo da garrafa de Mack na cabeça, como se fosse brilhantina, penteia o chapéu, toma um drinque e limpa a boca no chapéu de Alice. Mack finalmente protesta.

Título: "Saia daqui – seu namorador!"

44. Primeiro quarto do hotel. Mack expulsa Carlitos.

45. Corredor do hotel. Quando Carlitos sai do quarto, o homem com gota, que está passando, o vê e sai correndo.

46. Primeiro quarto do hotel. Mack e Alice estão discutindo de novo.

47. Corredor do hotel. Carlitos entra no segundo quarto do hotel, à esquerda.

48. Segundo quarto do hotel. Carlitos faz uma longa cena de se despir. Ele limpa os sapatos no peitilho e a testa no colarinho. Depois se enrosca nas próprias calças e já está usando pijama por baixo das roupas.

49. Primeiro quarto do hotel. Alice está na cama. Mack sai.

50. Segundo quarto do hotel. Carlitos vai para a cama, tendo primeiro tirado sua escova de cabelos de dentro dos lençóis.

51. Corredor do hotel. Mack sai pela porta.

52. Segundo quarto do hotel. Carlitos pensa bem e por segurança resolve pôr as botas embaixo do travesseiro.

Título: "Meia-noite – A Sonâmbula"

53. Primeiro quarto do hotel. Alice sonâmbula sai da cama e abre a porta.

54. Hotel – exterior. Uma chuva repentina encharca Mack.

55. Corredor do Hotel. Alice anda da porta do primeiro quarto do hotel para a porta do segundo quarto do hotel.

56. Segundo quarto de hotel. Alice entra pela porta e senta na cama. Carlitos acorda, sobressaltado.

Título: "Quem quer que tenha mandado você deve ter rancor de mim"

57. Segundo quarto do hotel. Alice pega as calças de Carlitos e começa a revistar os bolsos. Carlitos pega as calças de volta e as esconde debaixo do travesseiro.

58. Primeiro quarto do hotel. Mack entra no quarto, vê que Alice saiu e começa a chamar por ela.

59. Segundo quarto do hotel. Carlitos está muito alarmado.

60. Corredor do hotel. Carlitos sai de seu quarto ao mesmo tempo em que Mack. Carlitos finge indiferença diante da raiva de Mack.

Título: "Estou morrendo de vontade de estrangular alguém"

61. Corredor do hotel. Carlitos e Mack. Mack sai.

62. Segundo quarto do hotel. Carlitos entra de novo e vê Alice em sua cama. Ele desmaia na cama. Isso acorda Alice, que fica chocada com a sua situação.

63. Corredor do hotel. Carlitos espia o corredor pela porta do seu quarto, e vê que está vazio.

64. Segundo quarto do hotel. Carlitos empurra Alice para o corredor.

65. Corredor do hotel. Carlitos empurrando Alice pela porta.

66. Saguão do hotel. Mack faz perguntas para a recepcionista, depois sobe as escadas.

67. Primeiro quarto do hotel. Carlitos entra com Alice.

Título: "Fique calma – Vai ficar tudo bem"

68. Primeiro quarto do hotel. Carlitos pega um drinque. Alice fica histérica.

69. Corredor do hotel. Mack volta.

70. Primeiro quarto do hotel. Carlitos e Alice chocados. Alice empurra Carlitos

pela janela.

71. Varanda da janela. Carlitos sob uma chuva torrencial.

72. Primeiro quarto do hotel. Alice insinua-se para Mack.

73. Varanda da janela. Carlitos está embaixo de chuva.

74. Exterior, embaixo da varanda. Um policial grita com Carlitos, mandando-o descer.

75. Varanda. Carlitos acena impotente.

76. Exterior, embaixo da varanda. Policial atira contra Carlitos.

77. Varanda. Carlitos aterrorizado.

78. Exterior, embaixo da varanda. O policial atira de novo.

79. Primeiro quarto do hotel. Carlitos subitamente entra pela janela.

80. Hotel – exterior. Os policiais Keystone chegam.

81. Corredor do hotel. Carlitos foge do primeiro quarto do hotel, conseguindo chutar o homem com gota que estava passando por ali.

82. Saguão do hotel. Os policiais da Keystone entram correndo.

83. Corredor do hotel. Carlitos corre de volta para o seu quarto.

84. Segundo quarto do hotel. Carlitos tranca firmemente a porta atrás dele.

85. Primeiro quarto do hotel. Mack sai.

86. Corredor do hotel. Saindo de seu quarto, Mack cai nos braços dos policiais da Keystone. Eles caem como pinos de boliche (ou como policiais da Keystone).

87. Segundo quarto de hotel. Carlitos escuta pela porta.

88. Corredor do hotel. Os policiais se recompõem.

89. Segundo quarto do hotel. Carlitos se lança à porta.

90. Corredor do hotel. A porta do quarto de Carlitos, aberta repentinamente, nocauteia os policiais mais uma vez. Eles fogem apavorados. Carlitos chuta Mack para —

91. Segundo quarto do hotel. Mack é chutado porta adentro.

92. Corredor do hotel. Alice, saindo de seu quarto, desmaia nos braços de Carlitos.

93. Segundo quarto do hotel. Mack desmaia.

94. Corredor do hotel. Carlitos e Alice desmaiam.

Carlitos Porteiro

Carlitos e a sonâmbula foi lançado em 4 de maio de 1914. *Carlitos Porteiro* foi lançado em 24 de setembro, depois de menos de cinco meses, e catorze filmes. Chaplin já estava muito mais confiante. Novamente, ele segue as regras básicas da Keystone, com somente oito posições fixas de câmera e 90 cenas. Usando somente sete intertítulos curtos, ele delineia uma narrativa brilhante e clara, com suspense e um novo elemento sentimental. Agora Chaplin está criando um drama cômico real, e não um mero "desenho animado". A edição constrói a sua própria dinâmica ao estilo Griffith, mais do que simplesmente unir uma progressão

gradual de cenas. Portanto, nas cenas 43 a 56 e 66 a 99, Chaplin usa a edição entre ações paralelas para criar suspense. Ao mesmo tempo, como na cena 79, agora ele está preparado para abandonar a edição rápida do estilo Keystone e para permitir que a ação dramática ou cômica se desenvolva sem perturbações por tanto tempo quanto for necessário. As *gags* e outros toques de personagem, como os problemas de Carlitos em limpar a vidraça ou a sua resposta melodramática à demissão, são imediatamente integrados à história e recebem o tempo necessário para se desenvolverem.

1. Escada e elevador, piso térreo. Carlitos, o porteiro, carrega uma vassoura e um espanador de pó e tenta pegar o elevador no encalço de um cavalheiro bem vestido, mas o rapaz do elevador fecha a porta na sua cara. Carlitos vai pesarosamente para as escadas.

Título: "O andar de cima"

2. Escadas e elevador, andar de cima. O ascensorista aparece, mas se afasta rapidamente quando Carlitos aparece no topo da escada, enxugando a testa.

3. Corredor entre dois escritórios. Carlitos se afasta da câmera, girando atrás de si a pazinha de lixo e o espanador de pó.

4. Escritório do gerente (quarto à esquerda no corredor). O gerente lê uma carta.

Título: "Viremos hoje para receber aquela dívida de jogo. Tenha o dinheiro pronto ou iremos desmascará-lo. Luke Connor."

5. Escritório do gerente. O gerente lê a carta e se levanta aflito da cadeira.

6. Corredor. Carlitos pendura o chapéu no suporte da parede. Ele cai e Carlitos lhe dá um chute. [*Isso parece um acidente· refilmagens não eram encorajadas na Keystone*]. Carlitos entra no escritório do gerente.

7. Escritório do gerente. Carlitos entra, bate na porta depois de entrar. Ele pega o cesto de papéis e o carrega de cabeça para baixo, espalhando todo o seu conteúdo. Ao recolher o conteúdo e recolocá-lo no cesto, ele inclui uma caixa que o gerente tinha acabado de deixar cair. O gerente está furioso. Ao sair, Carlitos faz uma mesura feminina.

8. Corredor. Carlitos faz malabarismos com o cesto, depois o deixa cair... Ele pega a vassoura, a pá de lixo e o espanador e entra no escritório do chefe. A vassoura fica presa na porta, então ele cuidadosamente passa sobre ela.

9. Escritório do chefe. Carlitos anda para lá e para cá, tira o pó do telefone.

10. Corredor. A secretária pendura seu chapéu, olha amorosamente para o chapéu do gerente, que também está lá pendurado, entra no escritório do chefe.

11. Escritório do chefe. A secretária entra. Carlitos continua a tirar o pó enquanto lança para a moça olhares admiradores, abstratos. Bocejando, ele inadvertidamente espana o traseiro dela, enquanto ela está inclinada sobre sua

mesa.

Título: "Luke Connor"

12. Escritório do gerente. Entra o vilão: discussão com o gerente.

13. Escritório do chefe. Ainda admirando a secretária, Carlitos limpa os sapatos com o lenço. A secretária sai pela porta de trás.

14. Escritório do gerente. O gerente e Connor ainda estão discutindo. O gerente faz sinal para Connor se calar.

15. Corredor. A secretária fica ouvindo a conversa.

16. Escritório do gerente. O gerente e Connor ainda estão discutindo.

Título: "Eu voltarei às cinco em ponto"

17. Escritório do gerente. O gerente e Connor estão conversando.

18. Corredor. A secretária está ouvindo.

19. Escritório do gerente. Connor sai.

20. Escritório do chefe. Carlitos senta na beirada da janela para limpar as janelas, quase cai, faz gestos indicando palpitações.

21. Exterior do edifício, com a rua ao fundo; Carlitos se inclina de costas para fora da janela.

22. Exterior do edifício, nível da rua. O chefe com duas moças.

23. Escritório do chefe. Carlitos na janela, torcendo um pano.

24. Exterior da construção, nível da rua. Cai água sobre o chefe e as duas moças. As moças ficam enraivecidas, o chefe acena o punho na direção da janela.

25. Escritório do chefe. Carlitos está na janela e derruba o balde.

26. Janela exterior, vista da rua. O balde de Carlitos caindo.

27. Exterior do edifício, nível da rua. O balde cai sobre o chefe.

28. Escritório do chefe. Carlitos está na janela falando com o chefe (que não vemos). Conforme ele luta com o caixilho da janela, ele cai e quase o derruba janela abaixo.

29. Exterior do edifício, nível da rua. O chefe irado entra no prédio.

30. Escritório do chefe. Carlitos ainda está na janela, gritando, e novamente quase é lançado janela abaixo pelo caixilho que cai.

31. Escadas e elevador, piso térreo. O chefe entra furioso no elevador, sob os olhares atentos do rapaz ascensorista.

32. Escadas e elevador, andar de cima. O chefe sai furioso do elevador.

33. Corredor. O chefe, com as mãos na cabeça, avança na porta do escritório.

34 Escritório do chefe. Carlitos ainda está inclinado na janela. O chefe avança até ele e lhe dá um chute. Carlitos se desculpa brandamente.

Título: "Demitido"

35. Escritório do chefe. O chefe demite Carlitos, que começa um repertório de encolher de ombros, reverências e meias-voltas com surpreendentes reviravoltas. Ele anda de ré até a porta, e quando chega lá, cai.

36. Corredor. Carlitos sai de costas pela porta, que é fechada violentamente nas costas dele.

Título: "Descendo"

37. Escadas e elevador, andar de cima. A porta do elevador como sempre é fechada para ele.

38. Escritório do chefe. O gerente entra e entrega um papel ao chefe, que ainda está resmungando sobre as tribulações com Carlitos.

39. Escadas e elevador, piso térreo. Carlitos desce as escadas, caindo de bunda no último degrau. Recuperando a vassoura e a pá de lixo, ele usa a pá para proteger o seu traseiro de mais danos.

40. Sala do zelador. Carlitos entra, a pá de lixo agora está na sua cabeça.

41. Escritório do chefe. Quando o gerente sai, o chefe põe os papéis no cofre.

42. Escritório do gerente. O gerente entra pensativo.

43. Escritório do chefe. A secretária agora está na máquina de escrever. O chefe pega o chapéu e a bengala, instrui a secretária e sai.

44. Escritório do gerente. O gerente sentado em sua mesa, ainda pensativo.

45. Escritório do chefe. A secretária arruma as coisas e sai.

46. Corredor. A secretária sai do escritório.

47. Escritório do gerente. O gerente abre furtivamente a porta e sai para o —

50. Corredor. O gerente entra no escritório.

51. Escadas e elevador. A secretária chama o elevador.

52. Corredor. O gerente atravessa o corredor até o escritório do chefe.

53. Escritório do chefe. O gerente entra, abaixa as cortinas e vai até o cofre.

54. Escadas e elevador. A secretária se lembra de algo e volta.

55. Escritório do chefe. A secretária entra e vê o gerente com o cofre aberto. Eles se olham. O gerente sai, a secretária fica muito desconfiada.

56. Escritório do gerente. O gerente entra, pega uma maleta, fica ouvindo pela porta.

57. Escritório do chefe. A secretária está ouvindo através da porta. Ela sai para o corredor.

58. A secretária atravessa o corredor, aponta acusadoramente para a porta do escritório do gerente, então se ajoelha e olha pelo buraco da fechadura.

59. Escritório do gerente. O gerente está ouvindo pelo buraco da fechadura.

60. Corredor. Chocada, a secretária se afasta da porta.

61. Escritório do gerente. O gerente vai abrir a porta.

62. Corredor. A secretária volta ao escritório do chefe.

63. Corredor. Escritório do gerente. O gerente sai rapidamente.

64. Corredor. O gerente põe o chapéu, faz menção de sair, mas depois vai até a porta do escritório do chefe.

65. Escritório do chefe. A alarmada secretária entra, vai até a escrivaninha e se esconde atrás dela. O gerente entra, vai até o cofre, abre, começa a jogar o seu conteúdo para fora, até que acha um maço de notas. Nesse momento, ele percebe a secretária. Ele aponta para ela, que aponta de volta. O gerente começa a lutar com a secretária , ameaçando jogá-la pela janela. Ela tenta abrir a escrivaninha para alcançar o telefone, mas o gerente a joga no chão.

66. Sala do zelador. Carlitos, preparando-se para ir embora, dá de ombros.

67. Escritório do chefe. O gerente e a secretaria estão lutando. Conforme o gerente a empurra de costas sobre a escrivaninha, a mão dela alcança o botão na lateral da escrivaninha.

68. Sala do zelador. Carlitos a ponto de sair.

69. Campainha tocando.

70. Sala do zelador. Carlitos irritado fala enfaticamente "Cale a boca!"

71. Escritório do chefe. O gerente segura a garota sobre a escrivaninha, depois a joga no chão, inconsciente.

72. Sala do zelador. Carlitos sai, dando um olhar de soslaio.

73. Escada e elevador, andar de cima. Carlitos entra. Indica indecisão... Indecisão... Mas finalmente sobe as escadas.

74. Escritório do chefe. O gerente volta a saquear o cofre.

75. Escadas e elevador, andar de cima. Carlitos alcança o topo das escadas, desmaiando de cansaço. Depois de tomar ar, ele se levanta e sai pelo lado esquerdo da tela.

76. Corredor. Carlitos entra pelo lado direito da tela. Para e acende um cigarro, joga o fósforo fora e lhe dá um toque de calcanhar. Então, girando a bengala, ele entra no escritório do chefe.

77. Escritório do chefe. Carlitos entra, vê o homem pilhando o cofre e o golpeia no traseiro com sua bengala, exigindo saber o que ele fez com a moça. O gerente pega um revólver, mas Carlitos o tira de sua mão com a bengala. O homem o ataca, erra o golpe, Carlitos o atinge com um chute. Carlitos vira as costas e se inclina, mas quando o gerente se prepara para atacá-lo de novo pelas costas, Carlitos aponta a arma por entre suas pernas. Então ele se levanta e acua o homem de costas contra o cofre... Eles andam em círculos um de frente para o outro, e Carlitos diz ao gerente para levantar a garota, o que ele faz, colocando-a na cadeira. Eles andam de novo em círculos até que o gerente é novamente acuado contra o cofre. Ele tentar tirar vantagem de um instante de desatenção, mas não consegue pegar Carlitos desprevenido. Ele pega o telefone, mas fala do lado errado. Eles continuam a andar em círculos: quando Carlitos fica de costas para a janela, ele dispara a arma.

78. Exterior do edifício, nível da rua. Um policial, flertando com uma garota,

olha para cima, alertado pelos tiros.

79. Escritório do chefe. Carlitos acidentalmente atira no próprio pé.

80. Exterior do edifício, nível da rua. O policial entra desabaladamente no prédio.

81. Escritório do chefe. Carlitos atira a tempo de aparar o contra-ataque do gerente.

82. Escadas e elevador, piso térreo. O policial sobe correndo as escadas.

83. Corredor. O chefe, usando roupas casuais, chega ao escritório.

84. Escritório do chefe. O chefe entra, e julgando mal a situação, ataca Carlitos, apesar dos esforços da secretária, que tinha recobrado a consciência, para explicar tudo.

85. Corredor. O ataque do chefe precipita Carlitos nos braços do policial. Quando o policial o agarra, Carlitos o chuta para o —

86. Escritório do gerente. O policial tropeça na porta.

87. Corredor. O policial entra de novo e agarra Carlitos.

88. Escritório do gerente. O gerente, a secretária e o chefe. O policial entra, segurando Carlitos, mas o chefe aponta acusadoramente para o gerente. Quando o policial leva o gerente embora, Carlitos o ameaça brevemente com o telefone, que ele pensou que fosse a pistola. O chefe dá uma recompensa a Carlitos, que ele conta rapidamente antes de apertar a mão do chefe para agradecer.

Carregadores de piano

Carregadores de piano foi lançado em 7 de novembro de 1914, perto do final do período de Carlitos na Keystone. À primeira vista, parece ser uma regressão em termos narrativos, com uma edição muito mais vagarosa (somente 33 cenas, comparadas com as 94 e 90 de *Carlitos e a sonâmbula* e *Carlitos porteiro*, embora todos os três filmes tenham o mesmo tamanho). Na verdade, ele está audaciosamente experimentando um estilo bastante diferente, muito mais próximo ao seu estilo na maturidade. Tendo reconhecido que a edição é uma conveniência e não uma obrigação, ele dispensa a edição rápida que a Keystone herdou de Griffith e concebe o filme em uma série de cenas mais longas, que providenciam um palco sem perturbações para as *performances* cômicas.

Graças ao estudioso David Wyatt, que examinou duas versões mais completas de *Carregadores de piano* agora foi possível apresentar um roteiro mais completo do filme do que, foi publicado na edição original deste livro.

Título: "Procurando trabalho"

1. Fundos da loja de piano. Mack avalia Carlitos para um emprego de carregador de piano. Carlitos demonstra suas habilidades de levantamento de peso com a grande lata de cerveja de Mack, da qual depois ele toma um trago. Mack lhe dá um tapa nas costas, fazendo Carlitos cuspir a bebida. Carlitos põe a

lata de volta ao lado de uma lata de verniz idêntica à lata de cerveja.

Título: "Verniz"

2. Mack pega a lata errada, toma um grande trago de verniz e o cospe. Carlitos, sem saber como ajudar, freneticamente pega uma furadeira manual, depois a bebida e depois uma toalha.

Título: "Sr. Rich compra um piano"

3. Loja de pianos. Charley Chase vende um piano ao Sr. Rich.
4. Fundos da loja de pianos (como na cena 1). Mack incrédulo observa os trejeitos de Carlitos, conforme ele se aquece, passa óleo nos cotovelos com a lata de óleo. Carlitos oferece um trago da lata certa a Mack.
5. Loja de pianos. Charley Chase trata um velho maltrapilho de forma muito diferente da que tratou o Sr. Rich.

Título: "Se você não pode fazer seus pagamentos em dia, vou tomar o piano de volta"

6. Loja de pianos. O velho maltrapilho sai, desconsolado.
7. Fundos da loja de pianos. Carlitos deita sobre o piano, e cai...

Título: "Entregue este piano na Rua Prospect, 666, e traga de volta o piano da Rua Prospect, 999"

8. Charley Chase conversando com Mack.
9. Fundos da loja de pianos. Carlitos sai com uma corda enrolada.

Título: "Sem tempo a perder"

10. Loja de pianos. Em suas lutas com o piano, Carlitos consegue deixar todo o trabalho pesado para Mack.
11. Loja exterior. Carlitos consegue deixar o peso todo do piano sobre Mack — e olha com uma surpresa solidária a luta de Mack debaixo do piano.
12. Calçada. Mack e Charlie colocam o piano sobre uma carreta puxada por um minúsculo burro.
13. Casa do velho maltrapilho. O velho maltrapilho conta à sua linda filha a triste história do piano.
14. *Close-up* de Mack e Carlitos na carroça, com a rua atrás [com a câmera aparentemente montada na frente da carroça, apontando para trás.] Carlitos usa um cachimbo de barro como concha para roubar uns goles da enorme lata de cerveja de Mack, enquanto a atenção dele está voltada para o trânsito.
15. Casa — exterior. O peso do piano faz a carroça se erguer, deixando o pequeno burro pendurado no ar.

Título: "Levando o piano do Sr. Rich à Rua Prospect, 999, em vez de levá-lo ao número 666"

16. Casa — exterior. A carroça para. Mack e Carlitos descarregam o piano.
17. Uma grande escadaria da casa. Mack e Carlitos lutam com o piano.
18. Casa — interior. A filha conta ao pai que chegou um piano. O velho maltrapilho fica encantado.
19. Longa escadaria da casa. O piano escorrega pela escada.
20. *Close-up*. Mack sofrendo na escada.
21. Longa escadaria da casa. Mack e Carlitos lutando com o piano.
22. Casa — interior. Carlitos avança lentamente com o piano em suas costas. O velho maltrapilho e a filha ficam sem saber onde colocá-lo, enquanto Carlitos cambaleia pela sala.
23. Longa escadaria da casa. Mack e Carlitos voltam à carroça. Carlitos quase é deixado para trás.

Título: "Chegando para levar o suposto piano do velho maltrapilho para o Sr. Rich"

24. Calçada da casa do Sr. Rich. Mack e Carlitos estacionam a carroça e desmontam. Carlitos polidamente ergue o chapéu para o burro.
25. Entrada da casa do Sr. Rich. Mack e Carlitos.

Título: Eles acabaram de entrar

26. Casa do Sr. Rich — interior. Mack e Carlitos inspecionam curiosamente todos os ornamentos e peças decorativas da casa. Eles começam a mover o piano. A Sra. Rich aparece e reclama. Ela chama o lacaio, mas Mack e Carlitos o nocauteiam e saem com o piano.
27. Casa do Sr. Rich — exterior. Mack e Carlitos carregando o piano.
28. Calçada. O Sr. Rich chega.

Título: "Onde vocês vão com o meu piano?"

29. Eles discutem, Mack golpeia o Sr. Rich, que revida chutando-o, impulsionando Mack, Carlitos e o piano ladeira abaixo.
30. Mack, Carlitos e o piano escorregando ladeira abaixo.
31. Mack, Carlitos e o piano descendo uma ladeira íngreme.
32. Mack, Carlitos e o piano aterrissam no lago. Carlitos toca o piano enquanto ele afunda.

Apêndice VI
Filmografia

O registro dos primeiros filmes de Chaplin tem sido matéria de adições ao longo dos anos desde 1944, quando Theodore Huff compilou o seu pioneiro *Índice dos Filmes de Charles Chaplin*. Cinco anos antes disso, Lewis Jacobs, em *The Rise of the American Film*, disse que considerava praticamente impossível compilar uma lista precisa dos filmes de Chaplin na Keystone. Não obstante, Huff conseguiu fazer uma filmografia completa por título, a despeito do misterioso *The Professor*. Huff também deu um corajoso passo ao compilar os créditos e elencos dos filmes, e sua lista permanece como a base de todas as filmografias subsequentes. Seus erros — como creditar Roland Totheroh como operador de câmera na Essanay — também têm apresentado a tendência de se perpetuar.

O início dos anos 1970 testemunhou os esforços de aumentar os créditos. A biografia de Dennis Gifford, de 1974, chamada *Chaplin*, contém a mais abrangente filmografia já publicada até aquela data, graças ao trabalho zeloso de identificar os atores diretamente da tela. Isso, entretanto, também introduziu alguns novos erros: qualquer mulher grande que passasse era identificada como Phyllis Allen, ao passo que o equívoco de que Edna Purviance apareceu como figurante em *Monsieur Verdoux* e em *Luzes da ribalta* foi seguido confiantemente por muito filmógrafos posteriores. Alguns dos erros (embora não os últimos) persistiram na filmografia *Chaplin: The Mirror of Opinion* (1983), do autor deste livro.

Inevitavelmente, a atual filmografia se baseia em grande parte sobre o trabalho de Huff e de seus sucessores, e, no caso dos filmes do início da carreira de Chaplin, não podem dizer que sejam abrangentes ou definitivos. Desde a edição original de *Chaplin: vida e arte*, entretanto, Brent Walker generosamente disponibilizou a magnífica pesquisa filmográfica que fez para o seu livro *Mack Sennet's World of Comedy* (ainda não publicado na época que esta edição estava sendo preparada), que possibilitou uma documentação muito mais confiável dos filmes do período Keystone. O próprio Brent Walker reconheceu a valiosa colaboração de Phil Posner e Steve Rydzewski. Graças ao trabalho deles, foi possível fazer extensas correções neste capítulo da filmografia, especialmente no que diz respeito à abundância de títulos alternativos lançados depois. Quando esta edição ia para a gráfica, a revista *Slapstick* (edição número 3, janeiro de 2001) publicou a "*Comprehensive Cast Listing*" dos filmes da Keystone, que de modo muito significativo acrescentou aos créditos dos filmes da Keystone o nome de Jess Dandy, cujos papéis até então tinham sido erroneamente atribuídos a Fritz Schade, além do nome de Gene Marsh. Esses dois nomes foram restituídos à história por intermédio das pesquisas devotadas de Bo Berglund e Glenn Mitchell,

respectivamente. Dessa maneira, a fonte dos créditos é geralmente o registro do estúdio, aqui incluído pela primeira vez, e que está preservado no arquivo particular de Chaplin em Vevey.

O sistema de numeração estabelecido na filmografia de Uno Asplund, *Chaplin's Films* (1971) e adotado por Tymothy J. Lyons no seu *Charles Chaplin: A Guide to References and Resources* (1979) e em *Chaplin: The Mirror of Opinion,* foi novamente seguido aqui para evitar a confusão que a coexistência de dois sistemas poderia suscitar. Até onde foi possível averiguar, as metragens atribuídas aos filmes são aquelas das versões originais lançadas. O item "Outros títulos" indica títulos conhecidos dados aos filmes em versões subsequentes.

Os filmes da Keystone

Créditos Gerais:
Produção: The Keystone Film Company
Produtor: Mack Sennet
Fotografia: De acordo com Hans Koenekamp, que esteve na Keystone a partir de 1913 e fotografou *Carlitos no hotel*, um operador de câmera da Keystone podia trabalhar em qualquer produção, em qualquer dia. Perguntado em 1983 quem tinha filmado *O casamento de Carlitos*, ele respondeu: "E quem não filmou?". Filmografias antigas geralmente creditam Frank D. Williams ou E. J. Vallejo (*Carlitos repórter*) pela fotografia dos filmes de Chaplin, mas outros membros da equipe de operadores de câmera da Keystone também podem ter trabalhado nos filmes de Chaplin.

1 Carlitos repórter
Direção: Henry Lehrman
Roteiro: Reed Heustis (?)
Elenco: Charles Chaplin (trapaceiro)
Virginia Kirtley (garota)
Alice Davenport (mãe)
Henry Lehrman (repórter)
Minta Durfee (?) (mulher no acidente de carro)
Chester Conklin (policial/vagabundo)
Concluído e embarcado: 14 de janeiro de 1914
Lançado: 2 de fevereiro de 1914
Metragem: 1.030 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Reporters*
Outros títulos: *A Busted Johny, Troubles, Doing His Best, Take My Picture*

2 Corridas de automóveis para meninos
Direção: Henry Lehrman

Roteiro: Henry Lehrman; Reed Heustis (?)
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo)
Henry Lehrman (diretor de cinema)
Frank D. Williams (operador de câmera)

(Filmografias anteriores listaram os atores Billy Jacobs, Charlotte Fitzpatrick, Thelma Salter e Gordon Griffith como as crianças espectadoras, mas Brent Walker acreditava que todas as crianças do filme não eram profissionais.)

Concluído e embarcado: 17 de janeiro de 1914

Lançado: 7 de fevereiro de 1914

Metragem: 572 pés (lançamento em um rolo tipo "dois em um", junto com um filme "associado", *Olives and their Oil).*

Outros títulos: *The Pest, Kid Auto Races* (Reino Unido).

3 Carlitos no hotel
Direção: Mabel Normand
Roteiro: Reed Heustis
Elenco: Charles Chaplin (bêbado)
Mabel Normand (Mabel)
Chester Conklin (marido)
Alice Davenport (esposa)
Harry McCoy (amante)
Al St John (gerente do hotel)
Billy Gilbert (mensageiro do hotel)
(Brent Walker observa que Minta Durfee e Bill Hauber interpretaram hóspedes do hotel, mas foram cortados da versão final.)

Concluído e embarcado: 20 de janeiro de 1914

Lançado: 9 de fevereiro de 1914

Metragem: 1.016 pés

Título de trabalho da Keystone: *Pajamas*

Outros títulos: *Hotel Mixup*

4 Dia chuvoso
Direção/Roteiro: Henry Lehrman
Elenco: Charles Chaplin (conquistador)
Ford Sterling (conquistador rival)
Chester Conklin (policial)
Emma Clifton (garota)
Sadie Lampe (namorada do policial)

Concluído e embarcado: 7 de fevereiro de 1914

Lançado: 28 de fevereiro de 1914

Metragem: 1.020 pés

Título de trabalho da Keystone: *A Rainy Day*

Outros títulos: *The Flirts, Charlie and the Umbrella, In Wrong, Thunder and Lighting*

5 Dia de estreia
Direção: George Nichols
Roteiro: Craig Hutchinson
Elenco: Charles Chaplin ("o fã")
Roscoe Arbuckle (Fatty)
Edgar Kennedy (diretor)
VirginiaKirtley (garota Keystone)
Minta Durfee (patronesse do cinema)
Billy Gilbert (porteiro do cinema)
Ford Sterling (Ford)
Harry McCoy (patrono agressivo)
Hank Mann (operário cênico)
Mack Sennett (ele mesmo)
Henry Lehrman (ele mesmo)
Frank Opperman (patrono com bigode)
Bill Hauber (patrono golpeado por Carlitos)
George Nichols (velho na tela)

Concluído e embarcado: 11 de fevereiro de 1914

Lançado: 2 de março de 1914

Metragem: 1.020 pés

Título de trabalho da *Keystone*: *A Movie Bug*

Outros títulos: *The Movie Nut, His Million Dollar Job*

6 Carlitos Dançarino
Direção/Roteiro: Mack Sennett
Elenco: Charles Chaplin (dançarino cigano)
Ford Sterling (líder da banda)
Roscoe Arbuckle (músico)
Edgar Kennedy (gerente do salão de baile)
Chester Conklin (dançarino com uniforme de policial)
Minta Durfee (dançarina)
Alice Davenport (dançarina indignada)
Frank Opperman (patrono/clarinetista)
Billy Gilbert (homem com chapéu de palha)
Al St John (convidado com roupa de presidiário)
Bill Hauber (flautista)
Glen Cavender (baterista/dançarino com chapéu pontudo)

Hank Mann (dançarino indignado de macacão)
George Jeskle (dançarino guloso)
Dave Morris (dançarino organizador)
Concluído e embarcado: 17 de fevereiro de 1914
Lançado: 9 de março de 1914
Metragem: 734 pés
Título de trabalho da Keystone: *A Midnight Dance*
Outros títulos: *Charlie's Recreation, Music Hall*

7 Carlitos entre o bar e o amor
Direção: George Nichols
Roteiro: Craig Hutchinson
Elenco: Charles Chaplin (bêbado)
Roscoe Arbuckle (bêbado)
Peggy Pearce (esposa)
Edgar Kennedy (camarada que bebe muito)
Harry McCoy (homem no bar)
Bill Hauber (freguês sem dinheiro assistente no apartamento)
Billy Gilbert (engraxate)
Gene Marsh (membro da equipe de empregados domésticos)
Concluído e embarcado: 19 de fevereiro de 1914
Lançado: 16 de março de 1914
Metragem: 1.009 pés
Título de trabalho da *Keystone*: *The Drunk*
Outros títulos: *The Bonehead, Charlie's Reckless Fling*

8 Carlitos marquês
Direção: George Nichols
Roteiro: Craig Hutchinson
Elenco: Charles Chaplin (Sr. Dovey)
Minta Durfee (Minta)
Edgar Kennedy (mordomo)
Billy Gilbert (homem da ambulância)
Bill Hauber (jardineiro)
Glen Cavender (médico)
Concluído e embarcado: 5 de março de 1914
Lançado: 26 de março de 1914
Metragem: 1.025 pés
Título de trabalho da Keystone: *Poison*
Outros títulos: *Lord Helpus*

9 Carlitos e a patroa
Direção: George Nichols
Roteiro: Craig Huntchinson
Elenco: Charles Chaplin (pensionista)
Minta Durfee (senhoria)
Edgar Kennedy (senhorio)
Gordon Griffith (filho)
Alice Davenport (pensionista)
Harry MacCoy (pensionista assistindo ao show de lanterna mágica)
Billy Gilbert (convidado no show)
Lee Morris (pensionista)
Phyllis Allen (?) (pensionista)
Al St John (?) (pensionista)
Concluído e embarcado: 19 de março de 1914
Lançado: 4 de abril de 1914
Metragem: 1.020 pés
Título de trabalho da Keystone: *New Lovers*
Outros títulos: *The Hash House Hero, The Landlady's Pet, The Fatal Lantern*

10 Carlitos banca o tirano
Direção/Roteiro: Mabel Normand. Mack Sennett
Elenco: Charles Chaplin (vilão)
Mabel Normand (Mabel)
Harry McCoy (piloto de carros, namorado de Mabel)
Chester Conklin (pai de Mabel)
Mack Sennett (um caipira)
Edgar Kennedy (homem na arquibancada)
Bill Hauber (co-motorista de Mabel)
William A. Seiter (?) (capanga do vilão)
Fred Mace (?) (personagem duvidoso)
Joe Bordeaux (?) (personagem duvidoso)
Mack Swain (espectador)
Alice Davenport (espectadora)
Concluído e embarcado: 31 de março de 1914
Lançado: 18 de abril de 1914
Metragem: 1.900 pés
Outros títulos: *His Daredevil Queen, A Hot Finish*

11 Vinte minutos de amor
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (batedor de carteiras)

Minta Durfee (mulher)
Edgar Kennedy (amante)
Chester Conklin (batedor de carteira)
Josef Swickard (vítima)
Concluído e embarcado: 28 de março de 1914
Lançado: 20 de abril de 1914
Metragem: 1.009 pés
Título de trabalho da Keystone: *Passing of Time*
Outros títulos: *The Love Fiend, He Loved Her So, Cops and Watches*
NOTA: Brent Walker credita Joseph Madden como diretor, mas na primeira filmografia que ele mesmo fez, este é um filme que Chaplin especifica como "de minha autoria", veja páginas 128-129.

12 Bobote em apuros
Direção: Mabel Normand
Roteiro: Mabel Normand e Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (garçom)
Mabel Normand (Mabel)
Harry McCoy (amante)
Chester Conklin (garçom)
Edgar Kennedy (dono do Café)
Minta Durfee (dançarina)
Josef Swickard (pai)
Alice Davenport (mãe)
Mack Swain (homem no parque/valentão no cabaré)
Gordon Griffith (garoto)
Hank Mann (dançarino com tapa-olho)
Billy Gilbert (patrono do cabaré)
Grover Ligon (garçom do bar)
Glen Cavender (tocador de piano)
Wallace MacDonald (?) (convidado)
Phyllis Allen (?) (dançarina)
Bill Hauber (ladrão)
Alice Howell (?) (convidada)
Gene Marsh (camareira)
Concluído e embarcado: 11 de abril de 1914
Lançado: 27 de abril de 1914
Metragem: 1.968 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Waiter*
Outros títulos: *The Jazz Waiter, Charlie the waiter, Faking With Society, Prime Minister Charlie*

13 Carlitos e a sonâmbula
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (hóspede bêbado do hotel)
Mack Swain (marido)
Alice Davenport (esposa)
Alice Howell (uma mulher)
Slim Summerville (?) (policial)
Grover Ligon (?) (policial)
Concluído e embarcado: 18 de abril de 1914
Lançado: 4 de maio de 1914
Metragem: 1.015 pés
Título de trabalho da Keystone: *All Wrong*
Outros títulos: *Who Got Stung, At It Again, In the Park*

14 Carlitos ciumento
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (mulher)
Mack Swain (marido)
Mack Sennett (diretor de cinema)
Billy Gilbert (policial/homem com camisa branca)
Concluído e embarcado: 18 de abril de 1914
Lançado: 7 de maio de 1914
Metragem: 441 pés
Título de trabalho da Keystone: *San Pedro*
Outros títulos: *A Militant Suffragette, Busy as Can Be, Lady Charlie*

15 A maleta fatal
Direção/Roteiro: Mack Sennett
Elenco: Charles Chaplin (pretendente)
Mabel Normand (Mabel)
Mack Swain (pretendente de Mabel)
Mack Sennett (pretendente rival)
Gordon Griffith (garoto)
Concluído e embarcado: 16 de maio de 1914
Lançado: 1 de junho de 1914
Metragem: 1.120 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Knockout*
Outros títulos: *The Pile Driver, Hit Him Again, The Rival Suitors*

16 Carlitos ladrão elegante
Direção/Roteiro: Charles Chaplin

Elenco: Charles Chaplin (o ladrão)
Mabel Normand (Srta. De Rock)
Charles Murray (Conde de Beans)
Concluído e embarcado: 22 de maio de 1914
Lançado: 4 de junho de 1914
Metragem: [1 rolo]
Título de trabalho da Keystone: *The Italian*
Outros títulos: *Mabel's Flirtation, The Thief Catcher*

17 Dois heróis
Direção: Charles Avery
Elenco: Roscoe Arbuckle (Fatty)
Minta Durfee (a garota)
Edgar Kennedy (Cyclone Flynn)
Charles Chaplin (juiz)
Al St John (líder da gangue)
Hank Mann (valentão com tapa-olho)
Mack Swain (apostador)
Frank Opperman (barbudo promotor da luta)
Mack Sennet (espectador)
Grover Ligon (valentão na corrida)
George "Slim" Summerville (espectador)
Billy Gilbert (cantor)
Charles Parrott (?)
[Charley Chase] (espectador)
Joe Bordeaux (?) (policial)
Eddie Cline (?) (policial)
Alice Howell (?)
Luke The Dog (?)
Concluído e embarcado: 29 de maio de 1914
Lançado: 11 de junho de 1914
Metragem: 1.960 pés
Título de trabalho da Keystone: *Fighting Demon*
Outros títulos: *The Pugilist, Counted Out*

18 Carlitos e as salsichas
Direção/Roteiro: Mabel Normand (?)
Elenco: Charles Chaplin (a peste)
Mabel Normand (Mabel)
Chester Conklin (policial)
George Summerville (policial)

Billie Bennett (espectador)
Frank Opperman (espectador)
Gene Marsh (espectador)
Grover Ligon (espectador)
Charles Bennett (espectador)
Harry McCoy (ladrão de cachorro-quente)
Wallace MacDonald
Edgar Kennedy (sujeito comilão de cachorro-quente)
Al St. John
Charles Parrott
Charley Chase
Mack Sennett (espectador)
Glen Cavender (cliente)
Henry Lehrman (?)
Concluído e embarcado: 30 de maio de 1914
Lançado: 13 de junho de 1914
Metragem: 998 pés
Título de trabalho da Keystone: *Weenie Story*
Outros títulos: *Hot Dogs, Love and Lunch, Charlie and the Sausages, Hot Dog Charlie*

19 Carlitos e Mabel se casam
Direção: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin e Mabel Normand
Elenco: Charles Chaplin (marido de Mabel)
Mabel Normand (Mabel)
Mack Swain (conquistador esportista)
Eva Nelson (esposa de Mack)
Hank Mann (amigo)
Grover Ligon (barman)
Charles Murray (homem no bar)
Harry McCoy (homem no bar)
Wallace MacDonald (garoto de entregas)
Al St. John (garoto de entregas)
Frank Opperman (varejista de produtos esportivos)
Alice Davenport (vizinha)
Dixie Chene (vizinha)
Concluído e embarcado: 6 de junho de 1914
Lançado: 20 de junho de 1914
Metragem: 1.015 pés
Título de trabalho da Keystone: *His Wife's Birthday*

Outros títulos: *When You're Married, The Squarehead*

20 Carlitos dentista
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (assistente do dentista)
Fritz Schade (dentista)
Alice Howell (?) (esposa do dentista)
Joseph Sutherland (assistente)
George Summerville (paciente)
Gene Marsh (paciente)
Joseph Swickard (paciente)
Mark Swain (espectador)
Concluído e embarcado: 26 de junho de 1914
Lançado: 9 de julho de 1914
Metragem: 1.020 pés
Título de trabalho da Keystone: *Dentist Story*
Outros títulos: *Tuning His Ivories, The Dentist, Down and out*

21 Carlitos na contrarregra
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (contrarregra)
Jess Dandy (Garlico)
Phyllis Allen (Hamlena Fat)
Charles Bennett (marido de Hamlena)
Josef Swickard (velho assistente de palco)
Mack Sennett (homem na plateia/espectador)
Frank Opperman (homem na plateia)
George Summerville (homem na plateia)
Joe Bordeaux (ator veterano)
Harry McCoy (bêbado na plateia)
Vivian Edwards (atriz)
Cecile Arnold (?) (atriz)
Norma Nichols (?) (artista de *vaudeville*)
Gene Marsh (assistente de Garlico)
Dixie Chene (?)
Lee Morris (?)
Chester Conklin (?)
Ted Edwards (?)
Concluído e embarcado: 20 de julho de 1914
Lançado: 1 de agosto de 1914
Metragem: 1.858 pés

Outros títulos: *Getting His Goat, Props, Charlie on the Boards*

22 Pintor apaixonado
Direção: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin, baseado no poema de Hugh Antoine d'Arcy
Elenco: Charles Chaplin (artista)
Cecile Arnold (Madeline)
Jess Dandy (o amante que a rouba)
Fritz Schade (cliente no bar)
Vivian Edwards (modelo)
Charles Bennett (marinheiro)
Frank Opperman (cliente no bar)
Harry McCoy (cliente no bar)
Chester Conklin (cliente no bar)
Josef Swickard (cliente no bar)
Hank Mann (?) (cliente no bar)
Wallace MacDonald (?) (cliente no bar)
Concluído e embarcado: 20 de julho de 1914
Lançado: 10 de agosto de 1914
Metragem: 1.020 pés
Outros títulos: *The Ham Artist*

23 Divertimento
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo)
(Algumas fontes creditam Norma Nichols e Charles Murray como a garota e o marinheiro no parque. Phil Posner, entretanto, os identifica como Gene Marsh e Charles Bennett.)
Concluído e embarcado: 21 de julho de 1914
Lançado: 13 de agosto de 1914
Metragem: 462 pés (lançado como rolo "dois em um" com um filme "teatral", *The Yosemite*)
Título de trabalho da Keystone: *In the Park*
Outros títulos: *Spring Fever*

24 Carlitos coquete
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (ator do filme)
Roscoe Arbuckle (ator do filme)
Chester Conklin (ator do filme)
Charles Murray (diretor do filme)

Mabel Normand (atriz)
Minta Durfee (atriz principal)
Cecile Arnold (atriz)
Vivian Edwards (atriz)
Gene Marsh (atriz)
Harry McCoy (ator do filme)
Frank Opperman (ator do filme)
Jess Dandy (ator do filme)
Charles Parrott (ator do filme)
[Charley Chase]
Billly Gilbert (operador de câmera)
Glen Cavender (?) (outro diretor)
Concluído e embarcado: 12 de agosto de 1914
Lançado: 27 de agosto de 1914
Metragem: 1.030 pés
Título de trabalho da Keystone: *Queen of the Movies*
Outros títulos: *Putting One Over, The Female Impersonator, The Picnic, Charlie at the Studio, Charlie the Actor, The Perfumed Lady*

25 Nova colocação de Carlitos
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (Carlitos)
Minta Durfee (mulher)
Charles Parrott (sobrinho)
Gene Marsh (namorada do sobrinho)
Jess Dandy (tio)
Cecile Arnold (garota)
Roscoe Arbuckle (barman)
Bill Hauber (policial)
Glen Cavender (cliente/aleijado)
Charlie Murray (cliente)
Vivian Edwards (enfermeira)
Concluído e embarcado: 14 de agosto de 1914
Lançado: 31 de agosto de 1914
Metragem: 1.015 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Rolling Chair*
Outros títulos: *The Good-For-Nothing, Helping Himself*

26 Carlitos na farra
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (sujeito que cai na farra)

Roscoe Arbuckle (amigo e vizinho do farrista)
Phyllis Allen (esposa de Carlitos)
Minta Durfee (esposa de Fatty)
Al St. John (mensageiro garçom)
Wallace MacDonald (?) (cliente)
Charles Parrott (cliente)
Dixie Chene (cliente)
Jess Dandy (cliente)
Gene Marsh (cliente)
Cecile Arnold (cliente)
Eddie Cline (homem no saguão)
Billy Gilbert (porteiro negro)
Bill Hauber (garçom)

(Alguns elencos nomeiam os personagens de Chaplin e de Arbuckle como "Sr. Full" e "Sr. Fuller".)

Concluído e embarcado: 21 de agosto de 1914
Lançado: 7 de setembro de 1914
Metragem: 1.010 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Two Drunks*
Outros títulos: *Revelry, Two of a Kind, Oh What a Night, Going Down*

27 Carlitos porteiro
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (zelador)
John Francis "Jack" Dillon (gerente)
Gene Marsh (secretária)
Jess Dandy (presidente do banco)
Al St. John (rapaz ascensorista)
Glen Cavender (Luke Connor, jogador)

Concluído e embarcado: 3 de setembro de 1914
Lançado: 24 de setembro de 1914
Metragem: 1.020 pés
Título de trabalho da Keystone: *Caught*
Outros títulos: *The New Porter, The Blundering Boob*

28 Carlitos rival no Amor
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (conquistador)
Chester Conklin (rival)
Cecile Arnold (garota)
Vivian Edwards (garota)

Fred Fishback (namorado)
Fritz Schade (patrono do filme)
George Summerville (patrono do filme)
Billy Gilbert (patrono do filme)
Bill Hauber (patrono do filme)
Grover Ligon (patrono do filme)
Concluído e embarcado: 19 de setembro de 1914
Lançado: 10 de outubro de 1914
Metragem: 1.010 pés
Título de trabalho da Keystone: *In Wrong*
Outros títulos: *The Rival Mashers, Busted Hearts, Oh You Girls*

29 Dinamite e pastel
Direção/Roteiro: Charles Chaplin (Sennett é geralmente creditado por este roteiro)
Elenco: Charles Chaplin (garçom)
Chester Conklin (garçom)
Fritz Schade (dono da padaria)
Norma Nichols (esposa do dono da padaria)
Cecile Arnold (garçonete)
Vivian Edwards (cliente)
Phyllis Allen (cliente)
Charles Bennett (cliente indignado)
Glen Cavender (padeiro chefe)
Jack Dillon (?) (cliente)
Edgar Kennedy (?) (padeiro grevista)
George Summerville (padeiro grevista)
Charles Parrott (cliente na mesa)
Wallace MacDonald (?) (cliente)
Concluído e embarcado: 18 de setembro de 1914
Lançado: 26 de outubro de 1914
Metragem: 2.000 pés
Título de trabalho da Keystone: *In Trouble*
Outros títulos: *The Doughnut Designer*

30 Carlitos e Mabel assistem às corridas
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (pobretão entusiasta das pistas)
Mack Swain (Ambrose, amigo do pobretão)
Mabel Normand (Mabel)
Chester Conklin (Walrus)

Phyllis Allen (mulher de Walrus)
Glen Cavender (policial)
Dixie Chene (garota)
Alice Davenport (garçonete)
George Summerville (espectador)
Cecile Arnold (espectadora na arquibancada)
Frank Hayes (espectador na arquibancada)
Charles Parrott (espectador)
Gene Marsh (espectadora)
Harry McCoy (espectador)
Vivian Edwards (espectadora)
Fred Fishback (espectador)
Tammanay Young (espectador)
Joe Bordeaux (espectador)
Billy Gilbert (?) (espectador)
Bill Hauber (espectador)
Concluído e embarcado: 7 de outubro de 1914
Lançado: 29 de outubro de 1914
Metragem: 1.030 pés
Título de trabalho da Keystone: *Attending the Races*
Outros títulos: *Some Nerve, Charlie at the Races*

31 Carregadores de piano
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (carregador de piano)
Mack Swain (Ambrose, parceiro de Carlitos)
Charles Parrott (gerente da loja de pianos)
Billy Gilbert (vendedor da loja de pianos)
Fritz Schade (Sr. Rich)
Frank Hayes (Sr. Poor)
Cecile Arnold (Sra. Rich)
Gene Marsh (Srta. Poor)
Bill Hauber (criado de peruca)
Concluído e embarcado: 17 de outubro de 1914
Lançado: 7 de novembro de 1914
Metragem: 1.025 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Piano Movers*
Outros títulos: *The Piano Movers, Musical Tramps, Charlie as a Piano Mover*

32 O engano
Direção/Roteiro: Charles Chaplin

Elenco: Charles Chaplin (marido)
Mabel Normand (Mabel, esposa dele)
Mack Swain (Ambrose)
Phyllis Allen (esposa de Ambrose)
Gene Marsh (Clarice)
Glen Cavender (cozinheiro/policial)
Nick Cogley (cliente barbudo)
Frank Hayes (cliente no boliche)
Billy Gilbert (cliente de macacão)
Vivian Edwards (senhora do lado de fora do restaurante)

Concluído e embarcado: 1 de outubro de 1914

Lançado: 9 de novembro de 1914

Metragem: 2.000 pés

Título de trabalho da Keystone: *Ingratitude*

Outros títulos: *Family House, The Ladies' Man, The Henpecked Spouse, Very Much Married*

33 O casamento de Carlitos

Direção: Mack Sennet

Roteiro: Mack Sennett, a partir da peça de teatro musical *Tillie's Nightmare*, de A. Baldwin Sloane e Edgar Sloane

Elenco: Marie Dressler (Tillie Banks, a moça do campo)
Charles Chaplin (Carlitos, um trapaceiro da cidade)
Mabel Normand (Mabel, namorada dele)
Mack Swain (John Banks, pai de Tillie)
Charles Bennett (Douglas Banks, tio de Tillie)
Charles Murray (detetive)
Charles Parrott (detetive)
Chester Conklin (convidado)
Edgar Kennedy (dono do restaurante/mordomo)
Glen Cavender (policial/turista)
Harry McCoy (pianista)
Gene Marsh (criada)
Fred Fishback (criado e mordomo)
Phyllis Allen (carcereira)
Alice Davenport (convidado)
Billie Bennett (criada convidada)
Dixie Chene (convidada)
Frank Opperman (Reverendo D. Simpson)
George Summerville (policial)
Al St. John (policial)

Hank Mann (policial)
Bill Hauber (policial)
Wallace MacDonald (policial)
Edward Sutherland (policial)
Joe Bordeaux (policial)
Grover Ligon (policial)
Gordon Griffith (jornaleiro)
Nick Cogley (?) (chefe de polícia)
Fritz Schade (garçom)
Alice Howell (?) (convidada)
Minta Durfee (?) (criada)
Concluído e embarcado: 4 de dezembro de 1914
Lançado: 14 de dezembro de 1914
Metragem: 6.000 pés
Título de trabalho da Keystone: *Dressler n.1*
Outros títulos: *Marie's Millions, For the Love of Tillie*

34 Carlitos e Mabel em passeio
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (marido)
Phyllis Allen (mulher dele)
Mack Swain (Ambrose)
Mabel Normand (esposa de Ambrose)
Harry McCoy (outro flerte)
Edgar Kennedy (policial)
Glen Cavender (um turco)
Cecile Arnold (garota namoradeira)
Gene Marsh (garota no parque)
Joe Bordeaux (motorista)
Concluído e embarcado: 22 de novembro de 1914
Lançado: 5 de dezembro de 1914
Metragem: 1.025 pés
Título de trabalho da Keystone: *The Flirts*
Outros títulos: *A Fair Exchange, Hello Everybody*

35 O passado pré-histórico
Direção/Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin (Weakchin)
Mack Swain (Rei Lowbrow)
Gene Marsh (esposa favorita do Rei Lowbrow)
Fritz Schade (?) (Cleo/médico)

Cecile Arnold (mulher das cavernas)
Vivian Edwards (mulher das cavernas)
Grover Ligon (homem das cavernas)
Ted Edwards (homem das cavernas)
Concluído e embarcado: 31 de outubro de 1914
Lançado: 7 de dezembro de 1914
Metragem: 2.000 pés
Título de trabalho da Keystone: *A Prehistoric Villain*
Outros títulos: *Hula Hula Dance, A Dream*

Os Filmes da Essanay 1915 - 16

Créditos Gerais:
Produção: The Essanay Film Manufacturing Company
Produtor: Jess Robins
Diretor: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin
Fotografia: Harry Ensign, a partir de *Carlitos se diverte*; o fotógrafo de *Seu novo emprego* é desconhecido.
Assistente de Direção: Ernest Van Pelt (acredita-se que ele tenha trabalhado em todos os filmes da Essanay a partir de *Seu novo emprego*)
Pintor de cenários: E.T. Mazy (acredita-se que ele tenha trabalhado em todos os filmes da *Essanay* a partir de *Seu novo emprego*)

36 Seu novo emprego
Elenco: Charles Chaplin (figurante)
Ben Turpin (figurante)
Charlotte Mineau (estrela de cinema)
Charles Insley (diretor de cinema)
Leo White (ator)
Frank J. Coleman (assistente do diretor)
Bud Jamison (astro que chega atrasado)
Gloria Swanson (estenógrafa)
Agnes Ayres (secretária)
Billy Armstrong (figurante)
Filmado nos estúdio da Essanay, em Chicago.
Lançamento: 1 de fevereiro de 1915
Metragem: 1.896 pés

37 Carlitos se diverte
Elenco: Charles Chaplin (sujeito que cai na farra)
Ben Turpin (amigo farrista)

Bud Jamison (*maitre*)
Edna Purviance (esposa do maitre)
Leo White (dândi francês)
Fred Goodwins
Filmado nos estúdio da Essanay, em Niles.
Lançamento: 15 de fevereiro de 1915
Metragem: 1.856 pés

38 Campeão de boxe
Elenco: Charles Chaplin (lutador aspirante)
Lloyd Bacon (treinador)
Edna Purviance (irmã do treinador)
Leo White (pretenso subornador)
Bud Jamison (campeão)
Billy Armstrong (parceiro de *sparring*)
Carl Stockdale (parceiro de *sparring*)
Paddy McGuire (parceiro de *sparring*)
Ben Turpin (vendedor)
"Bronco Billy" Anderson (espectador fanático)
Spike (cachorro)
Filmado nos estúdio da Essanay, em Niles.
Lançamento: 11 de março de 1915
Metragem: 1.938 pés

39 Carlitos no parque
Elenco: Charles Chaplin (Carlitos)
Edna Purviance (babá)
Leo White (conquistador elegante)
Margie Reiger (a escolhida dele)
Lloyd Bacon (vagabundo batedor de carteiras)
Bud Jamison (namorado de Edna)
Billy Armstrong (ladrão)
Ernest Van Pelt (policial)
Fred Goodwins (vendedor de cachorro quente)
Filmado em locação externa.
Lançamento: 18 de março de 1915
Metragem: 984 pés

40 Carlitos quer casar
Elenco: Charles Chaplin (Suitor, o falso conde)
Edna Purviance (a garota)

Fred Goodwins (pai da garota)
Leo White (o Conde)
Lloyd Bacon (mordomo)
Paddy McGuire (criado antigo)
Carl Stockdale (policial)
Ernest Van Pelt (policial)
Bud Jamison (policial)
Filmado nos estúdio da Essanay, em Niles.
Lançamento: 1 de abril de 1915
Metragem: 1.958 pés

41 O vagabundo
Elenco: Charles Chaplin (Carlitos)
Edna Purviance (filha do fazendeiro)
Fred Goodwins (fazendeiro)
Lloyd Bacon (noivo de Edna)
Paddy McGuire (colono)
Billy Armstrong (poeta)
Leo White (vagabundo)
Ernest Van Pelt (vagabundo)
Filmado nos estúdio da Essanay, em Niles, e em locações.
Lançamento: 11 de abril de 1915
Metragem: 1.896 pés

42 Carlitos à beira-mar
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo)
Billy Armstrong (turista)
Margie Reiger (esposa do turista)
Bud Jamison (marido ciumento)
Edna Purviance (esposa)
Paddy McGuire (dono da barraca de refrescos)
Carl Stockdale (policial)
Snub Pollard (vendedor de sorvete)
Filmado em Crystal Pier.
Lançamento: 29 de abril de 1915
Metragem: 971 pés

43 Carlitos limpador de vidraças
Elenco: Charles Chaplin (aprendiz de decorador)
Charles Insley (chefe dele)
Edna Purviance (arrumadeira)

Billy Armstrong (criado)
Marta Golden (esposa do criado)
Leo White (cavalheiro visitante)
Paddy McGuire (servente)
Filmado no estúdio da Bradbury Mansion.
Lançamento: 21 de junho de 1915.
Metragem: 2.017 pés

44 A Senhorita Carlitos
Elenco: Charles Chaplin (Carlitos, e "a mulher")
Edna Purviance (filha)
Marta Golden (mãe)
Charles Insley (pai)
Margie Reiger (amiga do pai)
Billy Armstrong (amigo do pai)
Leo White (cavalheiro no parque)
Filmado no antigo estúdio Majestic.
Lançamento: 12 de julho de 1915.
Metragem: 1.788 pés

45 O banco
Elenco: Charles Chaplin (zelador)
Edna Purviance (secretária)
Carl Stockdale (caixa)
Billy Armstrong (zelador)
Charles Insley (gerente)
Lawrence A. Bowes (cliente importante)
John Rand (vendedor)
Leo White (cliente)
Fred Goodwins (porteiro e ladrão de banco)
Bud Jamison (chefe dos ladrões de banco)
Frank J. Coleman (ladrão de banco)
John Rand (ladrão de banco)
Lloyd Bacon (ladrão de banco)
Paddy McGuire (ladrão de banco)
Wesley Ruggles
Carrie Clark Ward
Filmado no antigo estúdio Majestic.
Lançamento: 9 de agosto de 1915.
Metragem: 1.985 pés

46 Carlitos marinheiro
Elenco: Charles Chaplin (Carlitos)
Edna Purviance (filha do dono)
Wesley Ruggles (dono)
Lawrence A. Bowes (capitão)
Bud Jamison (imediato)
John Rand (cozinheiro)
Billy Armstrong (marinheiro)
Paddy McGuire (marinheiro)
Leo White (marinheiro)
Fred Goodwins (marinheiro)
Filmado no antigo estúdio Majestic.
Lançamento: 4 de outubro de 1915.
Metragem: 1.771 pés

47 Carlitos no teatro
Elenco: Charles Chaplin (Sr. Pest e Sr. Rowdy)
Edna Purviance (senhora na primeira fila)
Charlotte Mineau (senhora na primeira fila)
Dee Lampton (o malvado garoto gordo)
Leo White (homem na primeira fila, homem negro na galeria e mágico)
Wesley Ruggles (homem na galeria)
John Rand (regente da orquesra)
James T. Kelly (músico e cantor)
Paddy McGuire (músico)
May White (mulher gorda no saguão/encantadora de serpente)
Bud Jamison (marido de Edna na primeira fila e cantor)
Phyllis Allen (mulher na plateia)
Fred Goodwins (cavalheiro na plateia)
Charles Insley (cavalheiro na plateia)
Carrie Clark Ward (mulher na plateia)
Filmado no antigo estúdio Majestic.
Lançamento: 20 de novemebro de 1915.
Metragem: 1.735 pés

48 Carlitos policial
Elenco: Charles Chaplin (ex-condenado)
Edna Purviance (filha)
Wesley Ruggles (presidiário e ladrão)
James T. Kelly (bêbado)
Leo White (vendedor de frutas, dono do albergue e policial)

John Rand (policial)
Fred Goodwins (falso pregador)
Billy Armstrong (personagem duvidoso)
Bud Jamison (personagem duvidoso)
Snub Pollard (?) (homem no albergue)
Filmado no antigo estúdio Majestic.
Lançamento: 27 de março de 1916.
Metragem: 2.050 pés

49 Carmem às avessas
Elenco: Charles Chaplin (Darn Hosiery)
Edna Purviance (Carmem)
Leo White (oficial da guarda)
John Rand (Escamillo)
Jack Henderson (Lilias Pasta)
May White (Frasquita)
Bud Jamison (soldado)
Franj J. Coleman
Lawrenc e A. Bowes
Na versão estendida:
Ben Turpin (Don Remendado)
Wesley Ruggles (um vagabundo)
Filmado no antigo estúdio Majestic.

O filme foi estendido de dois rolos para quatro, sem a autorização de Chaplin, depois que ele saiu do estúdio. A nova versão foi feita por Leo White, que também filmou novo material para a nova versão. Chaplin tomou ações legais contra a Essanay, mas não obteve sucesso.
Lançamento: 10 de abril de 1916.
Metragem: 3.986 pés

Os filmes da Mutual 1916 - 17

Créditos Gerais:
Produção: Lone Star Mutual
Produtor: Charles Chaplin
Diretor: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin
(Créditos de colaboração na história em *Carlitos no armazém, Carlitos bombeiro* e *Carlitos vagabundo* para Vincent Bryan)
Fotografia: *Carlitos no armazém, Carlitos bombeiro* e *Carlitos Vagabundo*: Frank D. Williams, Assistente: Roland Totheroh

A partir de *Carlitos noctâmbulo,* créditos para Roland Totheroh.

Pintor de cenários: E.T. Mazy (acredita-se que ele tenha trabalhado em *Carlitos no armazém, Carlitos bombeiro* e *Carlitos noctâmbulo)*

51 Carlitos no armazém
Elenco: Charles Chaplin (cliente sem dinheiro)
Eric Campbell (vendedor da loja)
Edna Purviance (secretária dele)
Lloyd Bacon (assistente do gerente)
Albert Austin (assistente da loja)
Leo White (cliente elegante)
Charlotte Mineau (cliente elegante)
James T. Kelly (ascensorista)
Frank J. Coleman
Lançamento: 15 de maio de 1916.
Metragem: 1.734 pés

52 Carlitos bombeiro
Elenco: Charles Chaplin (bombeiro)
Edna Purviance (a garota)
Lloyd Bacon (pai da garota)
Eric Campbell (chefe dos bombeiros)
Leo White (dono da casa que pega fogo)
Albert Austin (bombeiro)
John Rand (bombeiro)
James T. Kelly (bombeiro)
Frank J. Coleman (bombeiro)
Lançamento: 12 de junho de 1916.
Metragem: 1.921 pés

53 Carlitos vagabundo
Elenco: Charles Chaplin (músico de rua)
Edna Purviance (garota roubada pelos ciganos)
Eric Campbell (chefe dos ciganos)
Leo White (velho judeu e cigana velha)
Lloyd Bacon (o artista)
Charlotte Mineau (mãe da garota)
Albert Austin (tocador de trombone)
John Rand (tocador de corneta, líder da banda)
James T. Kelly (músico e cigano)
Frank J. Coleman (músico e cigano)

Lançamento: 10 de julho de 1916.
Metragem: 1.956 pés

54 Carlitos noctâmbulo
Elenco: Charles Chaplin (bêbado)
Albert Austin (motorista de táxi)
Lançamento: 7 de agosto de 1916.
Metragem: 2.034 pés

55 O conde
Elenco: Charles Chaplin (aprendiz de marinheiro)
Edna Purviance (Srta. Moneybags, a herdeira)
Eric Campbell (o alfaiate)
Leo White (o conde)
May White (mulher grande)
Charlotte Mineau (Sra. Moneybags)
Albert Austin (convidado)
Stanley J."Tiny" Sandford (convidado)
John Rand (convidado)
Leota Bryan (garota jovem)
Loyal Underwood (convidado pequeno)
Eva Thatcher (cozinheira)
Frank J. Coleman (policial, convidado com fantasia de Pierrot)
Lançamento: 4 de setembro de 1916.
Metragem: 2.017 pés

56 A casa de penhores
Elenco: Charles Chaplin (assistente da loja de penhores)
Henry Bergman (dono da loja)
Edna Purviance (filha do dono)
John Rand (o outro assistente)
Albert Austin (cliente com despertador)
Wesley Ruggles (?) (cliente dramático com um anel)
Eric Campbell (assaltante)
James T. Kelly (velho vagabundo e senhora com o peixe dourado)
Frank J. Coleman (policial)
Lançamento: 2 de outubro de 1916
Metragem: 1.940 pés

57 Carlitos no estúdio
Elenco: Charles Chaplin (assistente do contrarregra)

Eric Campbell (contrarregra)
Edna Purviance (atriz aspirante)
Henry Bergman (diretor do filme histórico)
Lloyd Bacon (diretor da comédia)
Albert Austin (trocador de cenário)
John Rand (trocador de cenário)
Leo White (trocador de cenário)
Frank J. Coleman (produtor)
Charlotte Mineau (atriz)
Leota Bryan (atriz)
Wesley Ruggles (ator)
Tom Wood (ator)
James T. Kelly (operador de câmera)
Lançamento: 13 de novembro de 1916
Metragem: 1.796 pés

58 Carlitos patinador
Elenco: Charles Chaplin (garçom e patinador entusiasmado)
Edna Purviance (garota da sociedade)
James T. Kelly (pai dela)
Eric Campbell (Sr. Stout)
Henry Bergman (Sra. Stout e convidado bravo)
Lloyd Bacon (convidado)
Albert Austin (*chef* e patinador)
Frank J. Coleman (gerente do restaurante)
John Rand (garçom)
Charlotte Mineau (amiga de Edna)
Leota Bryan (amiga de Edna)
Lançamento: 4 de dezembro de 1916
Metragem: 1.881 pés

59 Rua da paz
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo recrutado para a polícia)
Edna Purviance (missionária)
Eric Campbell (o flagelo da Rua da paz)
Albert Austin (clérigo e policial)
Henry Bergman (anarquista)
Loyal Underwood (pai, franzino mas fecundo e policial)
Janet Miller Sully (esposa dele e missionária visitante)
Charlotte Mineau (mulher ingrata)
Tom Wood (chefe de polícia)

Lloyd Bacon (viciado em drogas)
Frank J. Coleman (policial)
John Rand (missionário visitante e policial)
William Gillespie (viciado em drogas)
Erich von Stroheim Jr. (bebê)
James T. Kelly (missionário)
Lançamento: 5 fevereiro de 1917
Metragem: 1.757 pés

60 O balneário
Elenco: Charles Chaplin (cavalheiro alcoólico no *spa*)
Edna Purviance (hóspede no *spa*)
Eric Campbell (cavalheiro com gota)
Henry Bergman (massagista)
Albert Austin (enfermeiro)
John Rand (enfermeiro e massagista)
James T. Kelly (mensageiro velho)
Frank J. Coleman (dono)
Leota Bryan (enfermeira)
Tom Wood (paciente)
Janet Miller Sully (visitante do *spa*)
Loyal Underwood (descobridor da fonte)
William Gillespie (homem na batalha de sapatos)
Lançamento: 16 de abril de 1917
Metragem: 1.834 pés

61 O imigrante
Elenco: Charles Chaplin (imigrante)
Edna Purviance (imigrante)
Kitty Bradbury (mãe dele)
Albert Austin (imigrante eslavo e sujeito que janta)
Henry Bergman (mulher eslava imigrante e artista)
Loyal Underwood (imigrante franzino)
Eric Campbell (*maitre*)
William Gillespie (violinista do café)
James T. Kelly (membro da tripulação e cliente maltrapilho)
John Rand (membro da tripulação e cliente bêbado sem dinheiro)
Frank J. Coleman (jogador no navio/oficial do navio,/dono do restaurante)
Tom Harrington (escrivão)
Janet Miller Sully (imigrante)
Lançamento: 17 de junho de 1917

Metragem: 1.809 pés

62 O aventureiro
Elenco: Charles Chaplin (condenado fugitivo)
Edna Purviance (uma garota)
Henry Bergman (pai dela e estivador)
Marta Golden (mãe dela)
Eric Campbell (pretendente dela)
Albert Austin (mordomo)
Toraichi Kono (chofer)
John Rand (cliente)
Frank J. Coleman (vigia gordo)
Loyal Underwood (cliente franzino)
May White (senhora corpulenta)
Janet Miller Sully
Monta Bell
Lançamento: 22 de outubro de 1917
Metragem: 1.845 pés

Filmes da First National 1918-23

Créditos Gerais:
Produção: Chaplin – First National
Produtor: Charles Chaplin
Diretor: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin
Fotografia: Roland Totheroh
Segundo Câmera: Jack Wilson
Produtor de Arte: Charles ("Chuck") Riesner
Filmados nos estúdio Chaplin, na Sunset com La Brea.

62a Como fazer filmes
Uma comédia-documentário que mostra as instalações e o pessoal do novo estúdio de Chaplin. O filme parece nunca ter sido montado, embora uma lista de intertítulos tenha sido preparada. Esse material foi utilizado por Kevin Brownlow e David Gill para reconstruir o filme que Chaplin pretendia fazer, e esse material foi visto pela primeira vez em sua forma completa no Festival de Londres de 1981. No entanto, algumas partes do filme foram usadas previamente por Chaplin no *Festival Carlitos.*

63 Vida de cachorro
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo)

Edna Purviance (cantora do bar)
Mut (Scraps)
Sydney Chaplin (dono do vagão restaurante)
Henry Bergman (homem na agencia de empregos/enhora no salão de baile)
Charles Riesner (escriturário na agência de empregos e baterista)
Albert Austin (trapaceiro)
Tom Wilson (policial)
M. J. McCarty (desempregado)
Mel Brown (desempregado)
Charles Force (desempregado)
Bert Appling (desempregado)
Thomas Riley (desempregado)
Slim Cole (desempregado)
Ted Edwards (desempregado)
Louis Fitzroy (desempregado)
Dave Anderson (desempregado)
Granville Redmond (dono do salão de dança)
Minnie Chaplin (senhora dramática no salão de dança)
Alf Reeves (homem no bar)
N. Tahbel (homem do tamale apimentado)
Rob Wagner (homem no salão de dança)
I.S. McVey (músico)
J. F. Parker (músico)
Al Blake
Loyal Underwood
James T. Kelly (cliente na barraca de cachorro-quente)
Fred Starr
Janet Miller Sully
Grace Wilson [Sra. Tom Wilson]
Jerry Ferragoma
Park Jones
Jack Duffy, Richard Dunbar, Edward Miller, Billy Dul, Bruce Randall, Brand O'Ree,
Bill White, John Lord, Jim O'Niall, H. C. Simmons, J. L. Fraube, Jim Habif,
Florence Parellee, Srta. Cullington, Margaret Dracup, Ella Eckhardt, Sarah Rosenberg,
Lottie Smithson, Lillian Morgan, Jean Johnson, Fay Holderness, Dorothy Cleveland,
J. Miller, Minnie Eckhardt, Srta. Rigoletti (pessoas no salão de dança)

Começo da produção: 15 de janeiro de 1918
Conclusão da produção: 9 de abril de 1918

Lançamento: 14 de abril de 1918
Metragem: 2.674 pés

64 Laços de liberdade
Elenco: Charles Chaplin
Edna Purviance
Sydney Chaplin (o Kaiser)
Henry Bergman (John Bull)
Dorothy Rosher (Cupido)
Dorothy Rosher trabalhou nos dias 17 e 19 de agosto, com um salário de 10 dólares por dia.
Começo da produção: 15 de agosto de 1918
Conclusão da produção: 22 de agosto de 1918
Lançamento: 16 de dezembro de 1918
Metragem: 685 pés

64a Filme de caridade de Chaplin e Lauder
Elenco: Charles Chaplin (ele mesmo)
Harry Lauder (ele mesmo)
Começo da produção: 22 de janeiro de 1918
Conclusão da produção: aparentemente não terminado ou lançado.
Metragem: 685 pés

65 Ombro, armas!
Elenco: Charles Chaplin (recruta)
Edna Purviance (garota francesa)
Sydney Chaplin (sargento e o Kaiser)
Jack Wilson (príncipe alemão)
Henry Bergman (sargento alemão gordo e Marechal de Hindenburg)
Albert Austin (soldado americano, soldado alemão e chofer do Kaiser)
Tom Wilson (sargento do campo de treinamento)
John Rand (soldado americano)
Park Jones (soldado americano)
Loyal Underwood (oficial alemão franzino)
W. G. Wagner, J.T. Powell,
W. Herron, W. Cross, G.E.
Marygold (motociclistas)
C.L. Dice, G.A.
Godfrey, L.A.
Blaisdell, W.E.
Allen, J.H. Warne (motociclistas – grupo alternativo)*

Roscoe Ward, Ed Hunt, M.J. Donovan, E.B. Johnson, Fred Graham, Louis Orr, Al Blake, Ray Hanford, Cliff Brouwer, Claude McAtee, F. S. Colby, Jack Shalford, Joe Van Meter, Guy Eakins, Jack Willis, Charles Cole, T. Madden (soldados americanos e alemães)

Harry Goldman, Jack Willis, Mark faber, E. H. Devere, Fred Everman, A. North, Charles Knuske, O. E. Haskins, Tom Hawley, W.E. Graham, James Griffin, W. A. Hackett, E. Brucker, J. H. Shewry, Sam Lewis, R. B. McKenzie, K. Herlinger, A. J. Hartwell (jogadores adicionais no local da corrida, com o carro do Kaiser)

Cenas cortadas

Marion Feducha (garotinho)

Alf Reeves (sargento do recrutamento)

Albert Austin (médico do recrutamento)

Peggy Prevost (funcionário do recrutamento)

Nina Trask (funcionária do recrutamento)

*Como os motociclistas usavam óculos, grupos diferentes podiam ser usados em dias diferentes de filmagem. Os motociclistas receberam um salário de 5 dólares por dia, com exceção de Wagner e Powell, que levaram suas próprias motocicletas e receberam 7,50 dólares por dia.

Começo da produção: 27 de maio de 1918

Conclusão da produção: 16 de setembro de 1918

Lançamento: 20 de outubro de 1918

Metragem: 3.142 pés

Título de trabalho: *Camouflage*

66 Idílio campestre

Elenco: Charles Chaplin (faz-tudo da fazenda)

Edna Purviance (a bela da cidade)

Tom Wilson (patrão)

Tom Terriss (moço da cidade)

Henry Bergman (aldeão e pai de Edna)

Loyal Underwood (pai do garoto gordo)

Tom Wood (garoto gordo)

Helen Kohn (ninfa)

Olive Burton (ninfa)

Willie Mae Carson (ninfa)

Olive Alcorn (ninfa)

Park Jones

Granville Redmond

Al Blake

Shorty Hendricks

Lulu Jenks
George Cole
David Kohn
Tom Harrington
(Zasu Pitts trabalhou em várias cenas entre os dias 4 e 25 de novembro, mas o papel dela parece ter sido cortado do filme concluído.)
Cenas cortadas
Albert Austin (homem sendo barbeado)
Locações: Phelps Rach, Lasky Ranch, Country Road em Beverly Hills, Bridge na San Fernando Road, exterior da casa de Edna.
Começo da produção: 4 de novembro de 1918
Conclusão da produção: 15 de abril de 1919
Lançamento: 15 de junho de 1919
Metragem: 2.769 pés

67 Um dia de prazer
Elenco: Charles Chaplin (pai)
Edna Purviance (mãe)
Marion Feducha (garotinho)
Bob Kelly (garotinho)
Jackie Coogan (garoto menor)
Tom Wilson (marido corpulento)
Jean "Babe" London (a esposa "mareada" dele)
Henry Bergman (capitão e homem no carro)
Loyal Underwood (homem franzino e zangado na rua)
Albert Austin
Jessie Van Trump
(No começo da filmagem, o papel de esposa de Carlitos foi feito por Tom Woods, que pesava 225 quilos.)
Locações: barcos San Pedro e Ace
Começo da produção: 21 de maio de 1919
Interrupção da produção: 30 de julho – 7 outubro de 1919
Conclusão da produção: 19 de outubro de 1919
Lançamento: 15 de dezembro de 1919
Metragem: 1.714 pés

68 O garoto
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo)
Edna Purviance (mãe)
Jackie Coogan (o garoto)
Baby Hathaway (o garoto quando bebê)

Carl Miller (artista)
Granville Redmond (amigo dele)
May White (esposa do policial)
Tom Wilson (policial)
Henry Bergman (dono do albergue)
Charles Riesner (valentão)
Raymond Lee (irmão menor do valentão)
Lillita MacMurray
[Lita Grey] (anjo namorador)
Edith Wilson (moça com carrinho de bebê)
Baby Wilson (bebê no carrinho)
Nellie Bly Baker (enfermeira do cortiço)
Albert Austin (homem no abrigo)
Jack Coogan Sr (batedor de carteira, cliente, demônio)
Edgar Sherrod (padre)
Beulah Bains (noiva)
Robert Dunbar (noivo)
Kitty Bradbury (mãe da noiva)
Rupert Franklin (pai da noiva)
Flora Howard (dama de honra)
Elsie Sindora (dama de honra)
Walter Lynch (policial durão)
Dan Dillon (vagabundo)
Jules Hanft (médico)
Silas Wilcox (policial)
Kathleen Kay (criada)
Minnie Stearns (mulher furiosa)
Frank Campeau (assistente social)
F. Blinn (assistente dele)
John McKinnon (chefe de polícia)
Monta Bell
Elsie Young, V. Madison, Evans Quirk, Bliss Chevalier, Grace Keller, Irene Jennings, Florette Faulkner, Martha Hall, Estelle Cook, J. B. Russell, Lillian Crane, Sarah Kernan, Philip D'Oench, Charles I. Pierce (figurantes na cena do casamento)
Elsie Codd, (representante publicitária inglesa de Chaplin), Mother Vinot (costureira do estúdio), Louise Hathaway, Amada Yanez e bebê (figurantes na cena do beco)
Clyde McAtee, Frank hale, Ed Hunt, Rupert Franklin, Francês Cochran, George Sheldon (figurantes na cena da recepção)
Sadie Gordon, Laura Pollard, L. Parker, Ethel O'Neil, L. Jenks, Esther Ralston,

Henry Roser (figurantes na cena do Paraíso)
Começo da produção: 21 de julho de 1919
Conclusão da produção: 30 de julho de 1920
Lançamento: 6 de fevereiro de 1921
Metragem: 5.250 pés
Título de trabalho: *The Waif*

68a Nice and Friendly
Elenco: Charles Chaplin (vilão)
Lord Louis Mountbatten (herói)
Lady Edwaina Mountbatten (heroína)
Jackie Coogan
Coronel Robert M. Thompson
Frederick Neilson
Eulalie Neilson
Sara Pell
Stephen Pell
Nota: Esquete improvisado, nunca lançado.

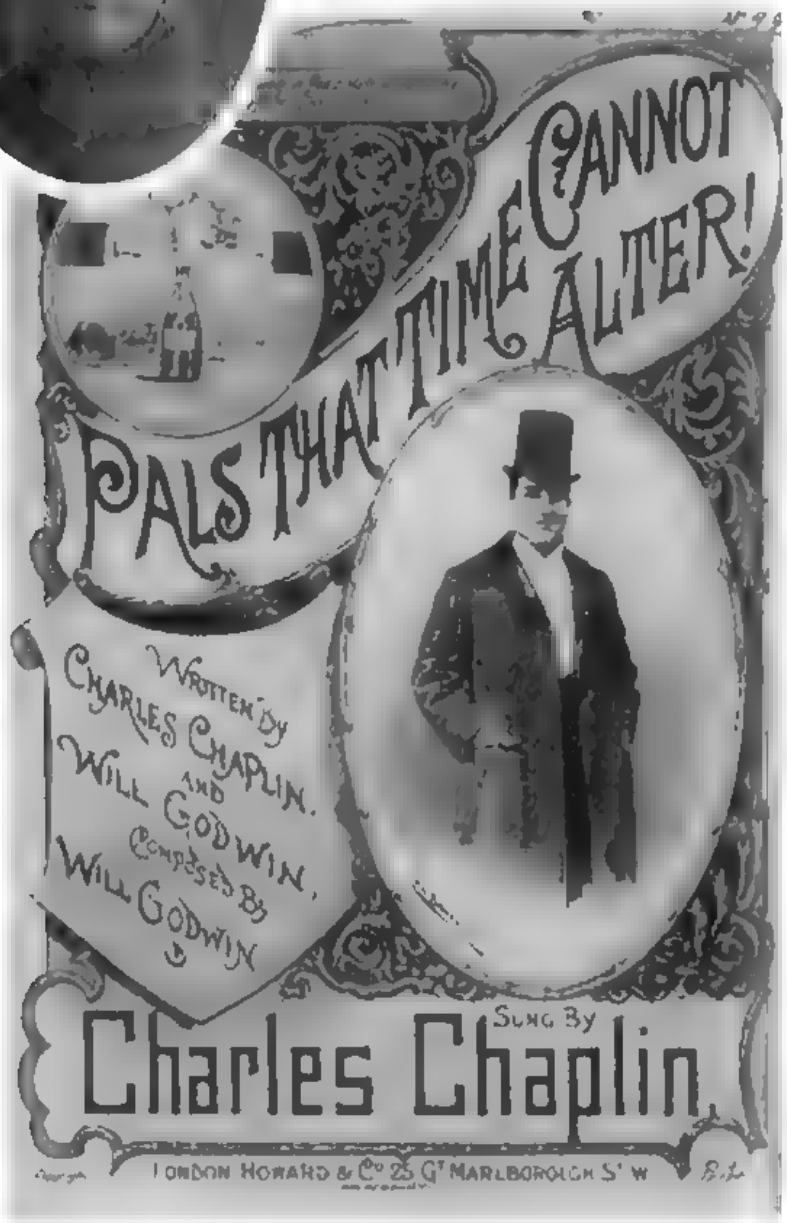
69 Os ociosos
Elenco: Charles Chaplin (vagabundo e marido)
Edna Purviance (esposa negligenciada)
Mack Swain (pai dela)
Henry Bergman (vagabundo que dorme e convidado)
Allan Garcia (vizinho dele no banco da praça e convidado)
John Rand (golfista e convidado)
Rex Storey (batedor de carteiras e convidado)
Lillian MacMurray (criada)
Lillita MacMurray (criada)
Loyal Underwood (convidado)
Srta. Parker
Lolita Parker
Howard Olsen
Edward Knoblock
Granville Redmond

Caderno de fotos

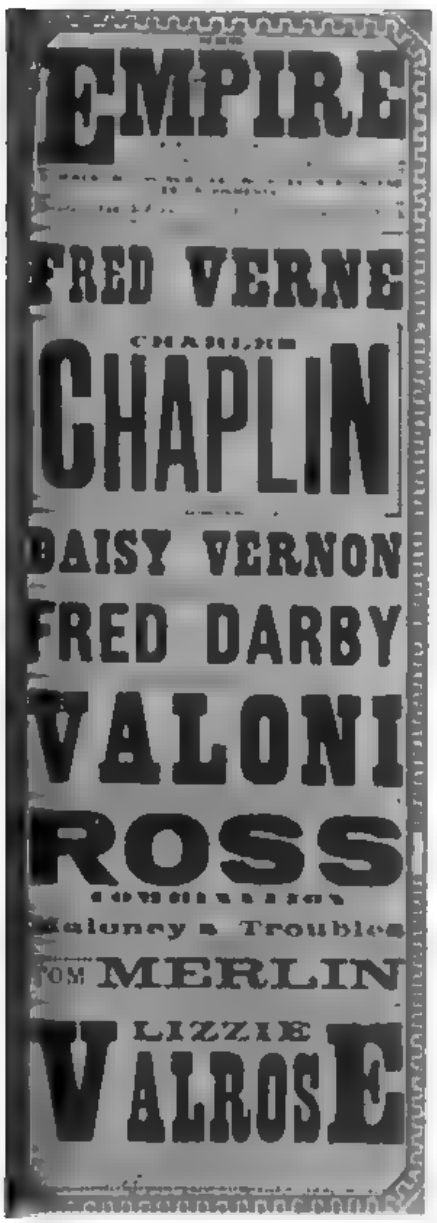
Kennington Park Road na época da infância de Chaplin.

Charles Chaplin, pai de Charles, aos 20 anos de idade.

Hannah Chaplin, mãe de Charles e Sydney, por volta de 1885.



Capa ilustrada da canção *Pals That Time Cannot Alter*, de Charles Chaplin [pai], cerca de 1892.



Folheto do New Empire Palace Theatre of Varieties, em Leicester, apresentando Charles Chaplin [pai], 1898.

Leo Dryden na época de seu relacionamento com Hannah Chaplin.

Cuckoo Schools, em Hanwell.

Charles Chaplin (no círculo) na *Hanwell Schools*, 1897.

Charles Chaplin quando excursionava com os *Oito Rapazes de Lancashire*.

Marceline, o Bufão, em modos patéticos e extravagantes, 1900. A experiência de Chaplin, aos 11 anos de idade, de trabalhar ao lado desse inspirado e jovem palhaço sem dúvida ajudou a formar seus conceitos de comédia no futuro.

Chaplin como Sammy, o jornaleiro, na peça *Jim, A Romance of Cockayne*, 1903.

Chaplin como Billy, o pajem, na excursão da peça *Sherlock Holmes*, 1903.

Os dois Sherlock Holmes de Chaplin: H.A. Saintsbury e William C. Gillette.

Sydney Chaplin aos 18 anos, cerca de 1903.

Chaplin com um martelo e o ofensivo gorro escocês [chamado *tam-o'-shanter*], na peça *Repairs*, 1906.

A companhia *Casey's Circus*, 1906. Chaplin (de chapéu-coco) está à esquerda de Will Murray. No grupo estão: Hal Jones (fila de trás, terceiro à esquerda), George Doonan (fileira de trás, ponta direita), Tom Brown (centro da fileira do meio), Eddie Emerson (próximo a Murray), Herbert Kirk (próximo a Chaplin), Fred Hawes, Hal Cheryl e Billy Leonard.

O verdadeiro Dr. Walford Bodie, imagem de um anúncio no jornal *The Era*.

A imitação de Charles do Dr. Walford Bodie, 1906.

Fred Karno,
cerca de 1920.

Chaplin, por volta de 1909,
na época em que se juntou às
companhias de Karno.

Sydney Chaplin como Archibald em *Skating*, e sua esposa, Minnie.

Charles Chaplin como Archibald, em *Skating*.

Hetty Kelly, como atriz.

Dois retratos de Hetty Kelly na época em que ela se tornou a Sra. Alan Horne. A assinatura de Hetty sugere que ela pode ter tirado esses elegantes retratos com Rita Martin, da Baker Street, para mandar a seu noivo, que estava no front ocidental. Depois da morte de sua jovem esposa, Sir Alan Horne conservou esses dois retratos em uma moldura, junto com o da página anterior, até o fim de sua vida.

A companhia Karno em turnê pelos Estados Unidos. Nas janelas do trem, da esquerda para a direita, estão: Amy Reeves, Emily Seaman, Muriel Palmer, Albert Austin, Fred Karno Junior, Bert Williams e Chaplin. Há uma nota escrita no verso dessa fotografia, onde se lê: "Charlie, salário de 75 dólares por semana".

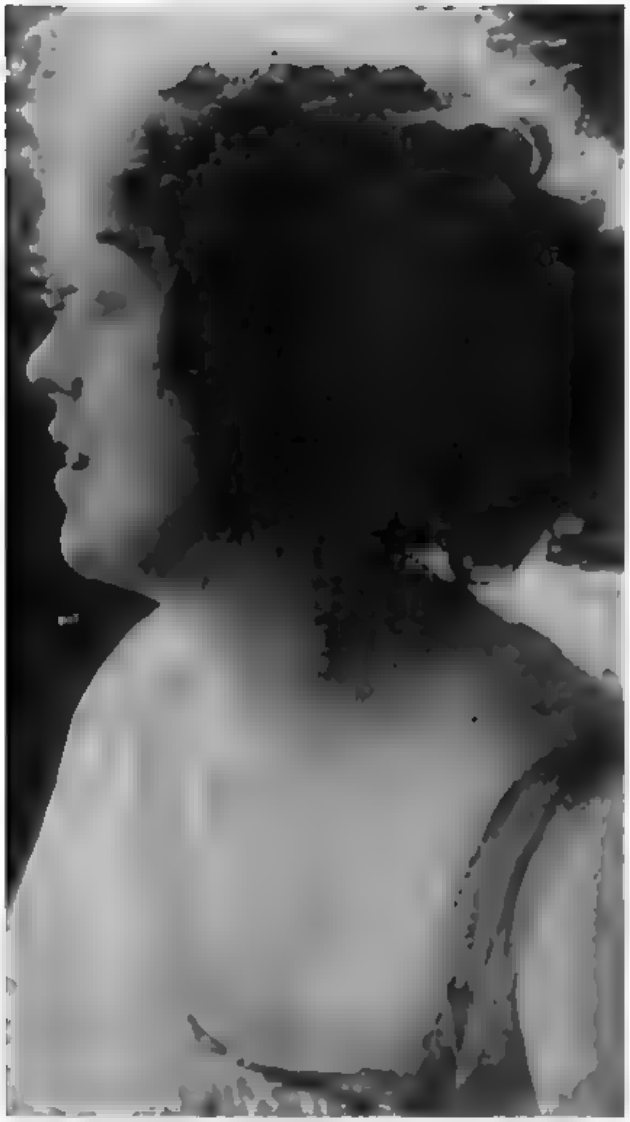
Excursão com a trupe de Karno, prestes a deixar a estação Solano, na Filadélfia. À direita de Chaplin estão Albert Austin (segurando seu braço) e Alf Reeves.

Chaplin, Ralph Lohse e Ford Sterling em frente ao pôster de *A Night in an English Music*, durante a turnê American Karno.

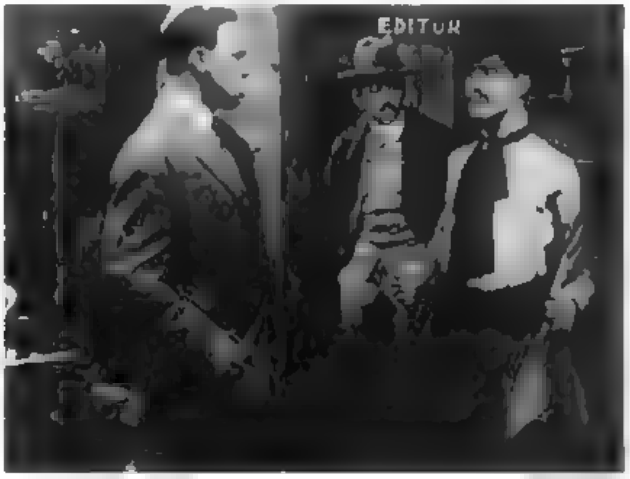
Chaplin com os pôsteres no teatro Exeter (Califórnia).

O Estúdio Keystone, por volta de 1913.

Mack Sennett no *set* (provavelmente vestido para uma atuação), na época em que Chaplin se juntou ao estúdio Keystone.



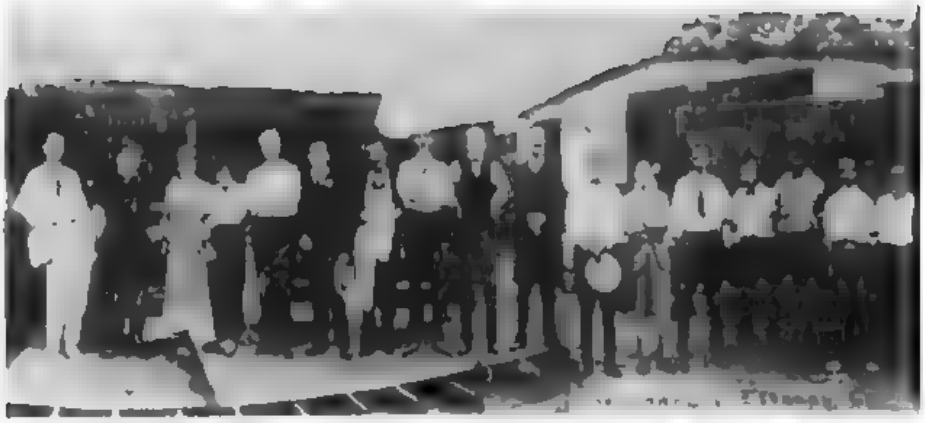
Mabel Normand.



Carlitos Repórter, primeiro filme de Chaplin. O ator no meio é Henry "Pathé" Lehrman, que também dirigiu o filme.

Os estúdios Essanay em Niles, Califórnia, em 1915.

O Majestic Studio (ex-Bradbury Mansion), onde foi filmado *Carlitos Limpador de Vidraças*.



Grupo de cartões postais, com cenas dos filmes da Essanay, emitidos na Grã-Bretanha em 1915.

Uma fotografia panorâmica única da unidade de produção de Chaplin na Essanay, tirada no *set* de *O Banco*, em 1915. Tais fotografias eram tiradas através de uma câmera que girava lentamente. Portanto, era possível que uma pessoa que fosse fotografada no início da fila corresse por trás da câmera e assumisse uma nova posição na ponta oposta, aparecendo duas vezes na mesma fotografia. O produtor, Jess Robins — provavelmente instigado por Chaplin, que está em pé próximo dele —, conseguiu aqui essa façanha. Cada uma das pessoas retratadas assinou a fotografia, mas muitas das assinaturas hoje estão ilegíveis. Uma nota no pé da imagem diz que as cruzes com pontos indicam os membros britânicos da unidade. Da esquerda para a direita: 1 Jess Robins; 2 Chaplin; 3 Edna Purviance; 4 (desconhecido); 5 Charles Insley; 6 Leo White; 7 Billy Armstrong; 8 Carl Stockdale; 9 Fred Goodwins; 10 Lawrence A. Bowes; 11 Harold (?); 12 Paddy McQuire [sic]; 13 John L. Crizer; 14 (?) Easterday; 15 Jack Rosch; 16 Stockdale; 17 (desconhecido); 18 George Cleethorpes; 19 Harry Ensign (operador de câmera); 20 (desconhecido); 21(desconhecido); 22 Shortie Wilson; 23(desconhecido); 24 (?) Charlie Gordon Jr; 25 (desconhecido); 26 (desconhecido); 27 (desconhecido); 28 George Green; 29 (desconhecido); 30 (desconhecido); 31 William Gorham; 32 Lee Hall; 33 Jess Robins. O cenário do cofre do banco está claramente à vista; à esquerda está uma parte do cenário do escritório do gerente. À direita da fotografia estão os camarins, e acima das cabeças estão os difusores de luz feitos de musselina.

O primeiro dia de Chaplin no Lone Star Studios. Ele pode ser visto na frente do palco. Em volta dele estão os cenários incompletos de *Carlitos no Armazém*, incluindo a escada rolante.

Filmando *O Vagabundo*, em 1916.

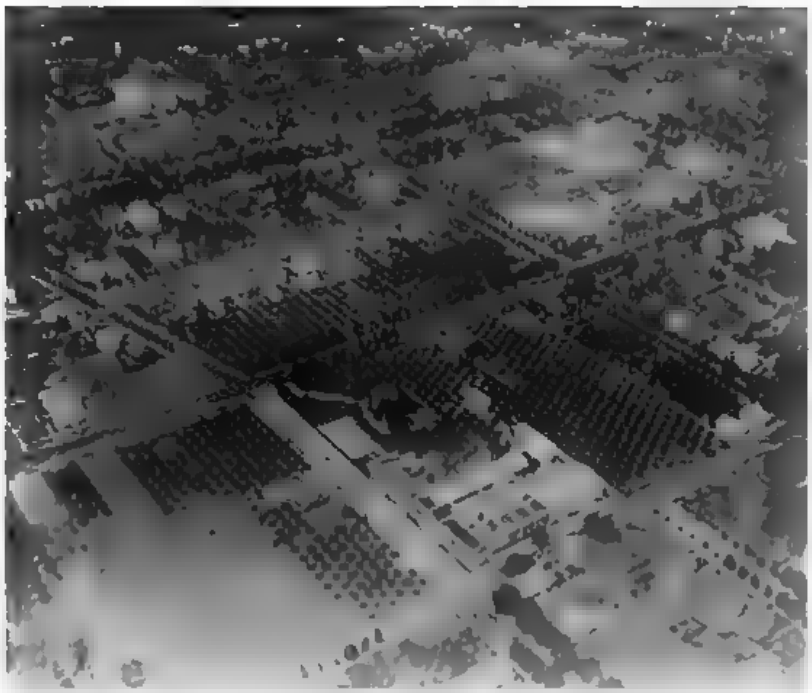
Edna Purviance, 1918. Um retrato informal tirado por Jack Wilson, segundo operador de câmera de Chaplin.

Chaplin e Sydney no local do planejado estúdio, em 1918.

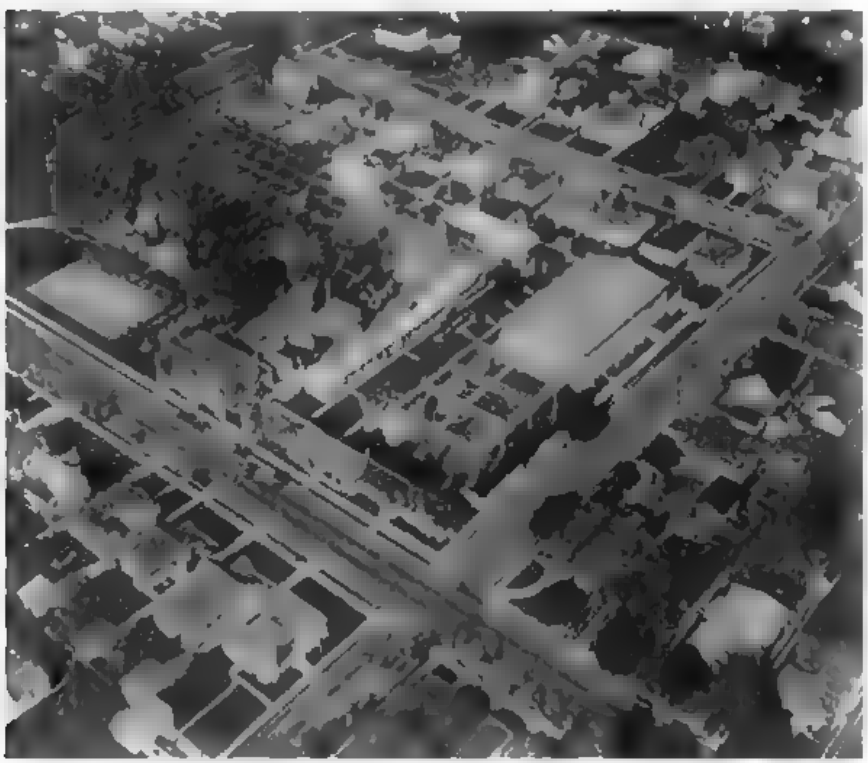
O estúdio nos estágios iniciais de construção.

Chaplin precariamente equilibrado no esqueleto do estúdio parcialmente construído.

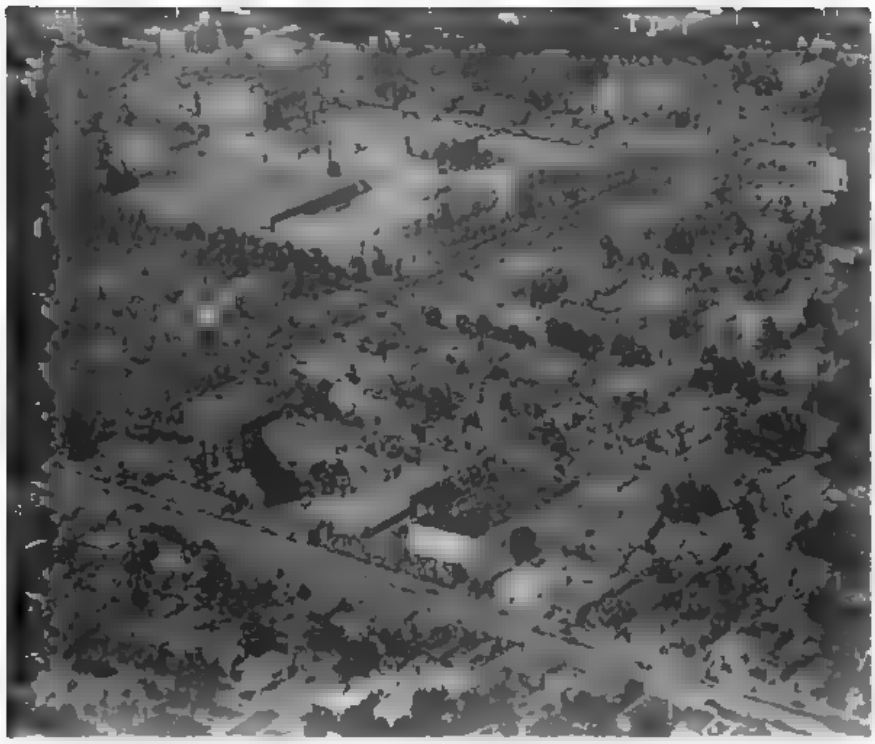
Antecipação de *Ombro, Armas!*
Um "anúncio" de um suposto filme, provavelmente rascunhado por Chaplin em abril-maio de 1918.



Vista aérea do estúdio de Chaplin, tirada por Jack Wilson em 1918, mostrando a extensão dos bosques de pinheiros naquela época.



Vista aérea do estúdio durante a filmagem de *Casamento ou Luxo*, 1922-23.



Vista aérea do estúdio durante a filmagem de *Tempos Modernos*, 1935-36. A invasão urbana é evidente; os cenários do filme podem ser vistos no terreno dos fundos.

Vida de Cachorro (1918). A "senhora" no canto superior direito é Henry Bergman, cuja pele custou USD 2,34, de acordo com os registros do estúdio.

Vida de Cachorro (1918). Carlitos com Mut.

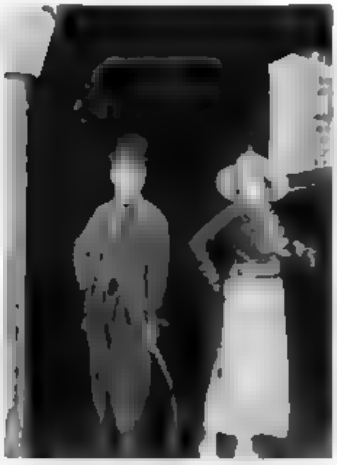
Chaplin com a barba por fazer, depois de quatro dias e noites editando *Vida de Cachorro*.

Um ensaio no estúdio, encenado para *How to Make Movies* [1918]. Da esquerda para a direita: (desconhecido), Loyal Underwood, Chaplin, Henry Bergman, Edna Purviance; em pé: Jack Wilson, operador de câmera.

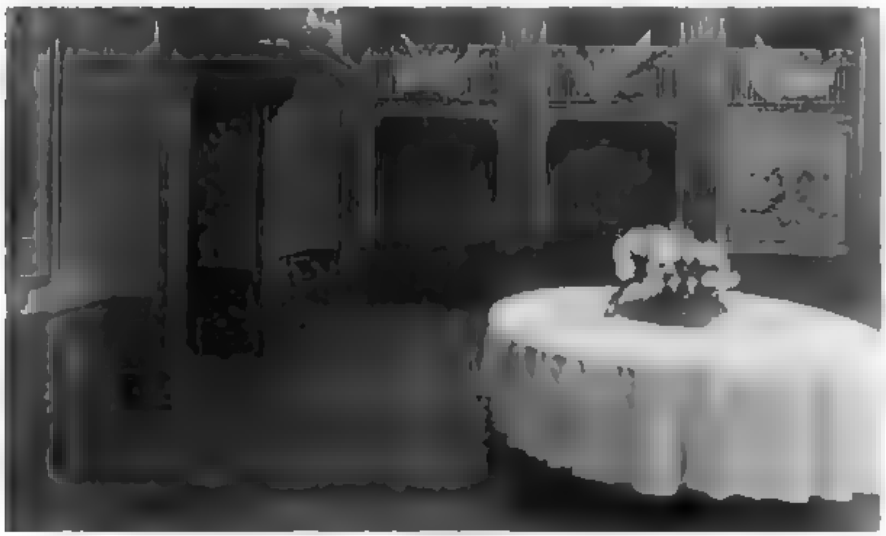
Harry Lauder visita o estúdio em 23 de janeiro de 1918. Com ele estão os irmãos Chaplin e Douglas Fairbanks.

Chaplin discursando em um comício das Ações para a Liberdade em Wall Street, 1918.

Ombro, Armas! 1918: o cenário da cozinha para o prólogo abandonado.



Laços de Liberdade (1918): Chaplin e Edna. Essa fotografia ilustra o notável estilo expressionista dos cenários.



Ombro, Armas! 1918: cenário do banquete do epílogo abandonado.

Ombro, Armas! 1918: Chaplin entrando na fantasia de árvore.

Uma pausa durante a filmagem de *Laços de Liberdade*. No primeiro plano, Henry Bergman, como John Bull, está conversando com Sydney Chaplin, como o Kaiser.

Um visitante impetuoso: Douglas Fairbanks pula o portão do estúdio de Chaplin.

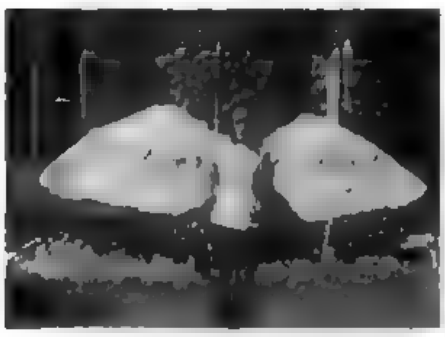
Os United Artists: Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Chaplin e D.W. Griffith, com Oscar Price (encarando a câmera).

Jack Wilson fazendo a fotografia acima. Sr. Biby, o gerente do estúdio, está em pé ao lado da câmera; Edna, usando um xale, está atrás.

Mildred Harris Chaplin, 1918.

A lápide de Norman Spencer Chaplin, no cemitério Glendale.

O Garoto (1921): Chaplin, com asas, pratica o voo.



The Freak: para esse filme não realizado, que Chaplin ainda esperava fazer nos anos 1970, sua filha Victoria iria interpretar uma menina em quem subitamente crescem asas. Aqui ela experimenta um traje muito parecido com o do pai, cinquenta anos antes em *O Garoto*.

The Professor (1919). Durante a filmagem da cena do albergue, Charles Riesner sorri para o fotógrafo de fotos promocionais, enquanto Jack Wilson (à esquerda) e Rollie Totheroh operam as duas câmeras.

O Garoto (1921) Chaplin com Jackie Coogan, Edith Wilson e seu bebê. Edith Wilson era esposa de Jack Wilson, o segundo operador de câmera. Ele escreveu no verso desta fotografia: "Charlie agradecendo a Edith por tomar parte em seu filme. Ela recebeu 15 dólares por 4 horas de trabalho. Nada mal, hein?"

Chaplin e Clare Sheridan, novembro de 1921.

Chaplin com Max Linder no estúdio, 1921.

Chaplin em sua sala de edição, *circa* 1920.

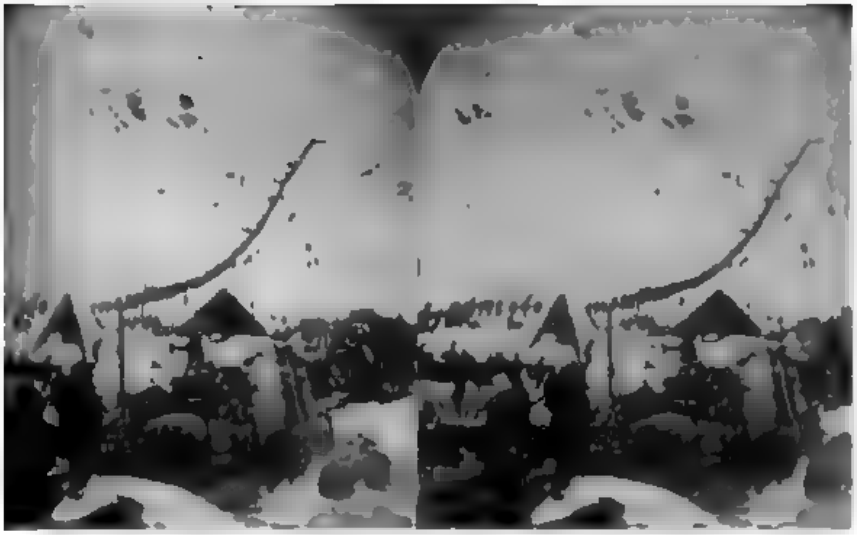
Chaplin e Pola Negri na entrevista coletiva para anunciar o noivado, 28 de janeiro de 1923.

Casamento ou Luxo (1923): duas fotografias informais de Chaplin no *set* de filmagem. À esquerda, dirigindo Edna Purviance.

Chaplin ensaiando para uma gravação de gramofone com a orquestra de Abe Lyman, 1925.

Em Busca do Ouro (1925). Lita Grey (Lillita MacMurray) com Chaplin, na assinatura do contrato dela.

Em Busca do Ouro (1925). Chaplin no *set* de filmagem: evidentemente as coisas não estavam indo muito bem.



Em Busca do Ouro (1925): o estereograma que inspirou inicialmente o filme. Originalmente publicado em 1896, as séries de estereogramas sobre a corrida do ouro foram reeditadas e comercializadas extensivamente no início dos anos 1920.

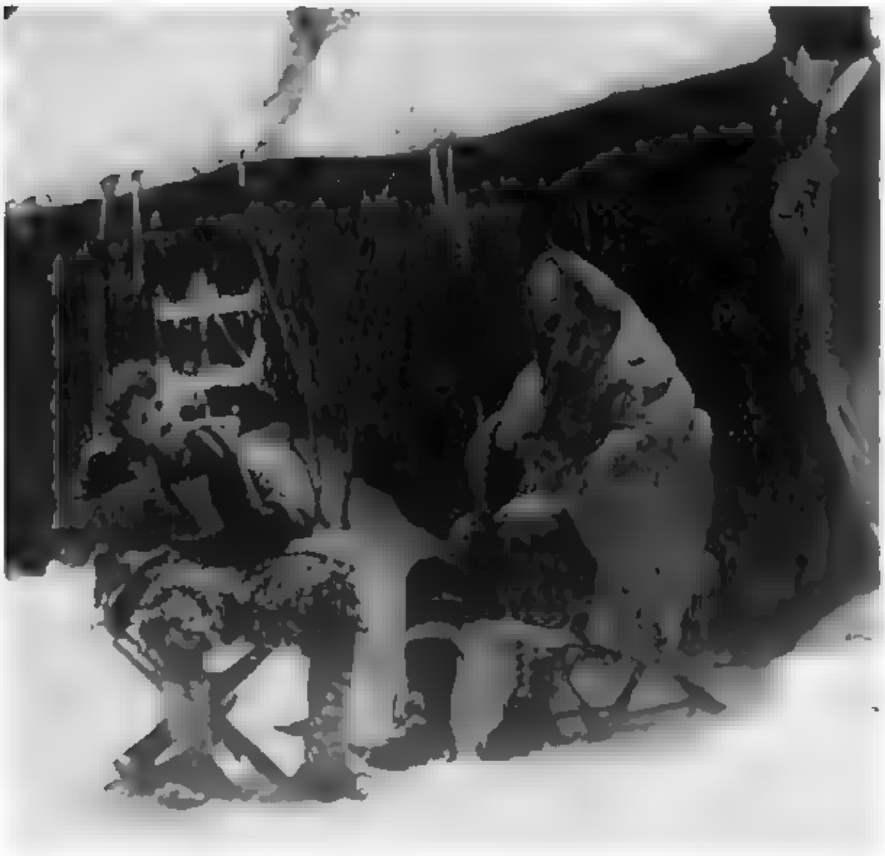
Em Busca do Ouro (1925): a versão de Chaplin da grande trilha, comparada com o original histórico.

Em Busca do Ouro (1925): Lita Grey como protagonista.

Em Busca do Ouro (1925): Georgia Hale e Chaplin como protagonistas.

Em Busca do Ouro (1925): filmagem do final original.

Chaplin, sem o traje do Vagabundo, faz a "dança dos pãezinhos".



Em Busca do Ouro (1925): Intervalo entre as tomadas na locação. Chaplin está vestido de galinha, com Mack Swain e Kono Toraichi.

A primeira casa de Chaplin em Hollywood,
na De Mille Drive, 2000.

Casa de Chaplin na Summit Drive, de 1923 até sua partida derradeira dos Estados Unidos.

O Circo (1928). Merna Kennedy como a garota do circo.

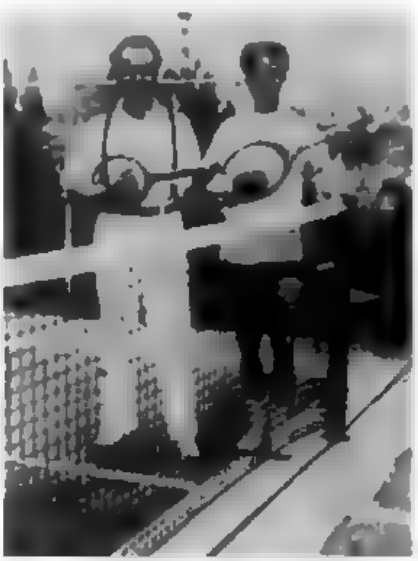
O Grev (1928). Chaplin sucumbe à exaustão. Fotografia não oficial tirada por Jack Wilson.

O divórcio de Lita Grey: Lita faz o juramento no tribunal.

As consequência do incêndio do estúdio, 28 de setembro de 1926.

Sea Gulls (*A Woman of the Sea*). O elenco e a equipe em locação. Ladeando Edna Purviance estão o diretor Josef von Sternberg (na pedra) e Gayne Whitman. Em pé atrás de Whitman está Eve Southern, e à direita dela, Raymond Bloomer e Charles French.

Sea Gulls (*A Woman of the Sea*). Edna Purviance.



Chaplin e Sergei Eisenstein na quadra de tênis, 1930.

Luzes da Cidade (1931). Chaplin no *set* com Ralph Barton, diante de uma fonte. Quando o filme foi terminado, Barton acompanhou Chaplin na primeira parte da sua turnê mundial, mas voltou a Nova York e cometeu suicídio.

Luzes da Cidade (1931). O terreno dos fundos do estúdio durante a filmagem. A fila de "construções" no fundo na verdade são *trompe l'oeil*. Chaplin pode ser visto no centro à esquerda.

Luzes da Cidade (1931). Chaplin e Virginia Cherrill, como a florista.

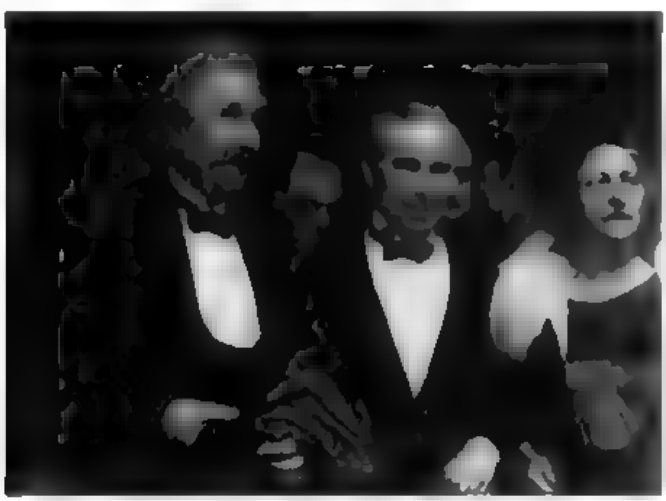
Luzes da Cidade (1931). Chaplin mostra a Virginia como fazer o papel. Rollie Totheroh está atrás.

Hannah Chaplin em 1921, enquanto ainda morava na casa de saúde em Peckham.

Hannah com amigos, em sua casa em Hollywood.

Os filhos de Chaplin, Charles Jr. e Sydney, *c.* 1930.

Luzes da Cidade. A estreia no Los Angeles Theatre, 30 de janeiro de 1931.

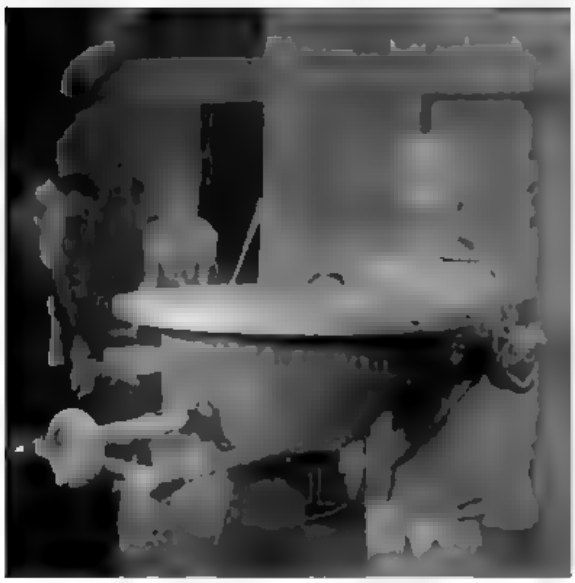


Luzes da Cidade (1931). Chaplin com o Professor Einstein e esposa, na estreia.

A turnê mundial de 1931. Chaplin, parecendo consciente de estar sendo explorado, no Majestic Hotel, em Nice. Ao lado dele, Frank J. Gould e Florence Gould, os famosos *socialites* e, como proprietários do Majestic, anfitriões de Chaplin. Sydney está à esquerda da Sra. Gould. (A primeira esposa de Frank Gould, de 1909 a 1916, era Edith Kelly, irmã de Hetty e de Arthur Kelly).

A turnê mundial de 1931. Sydney e May Reeves diante de um boneco de neve do vagabundo, em St.Moritz.

Paulette Goddard, fotografada por Hurrell.



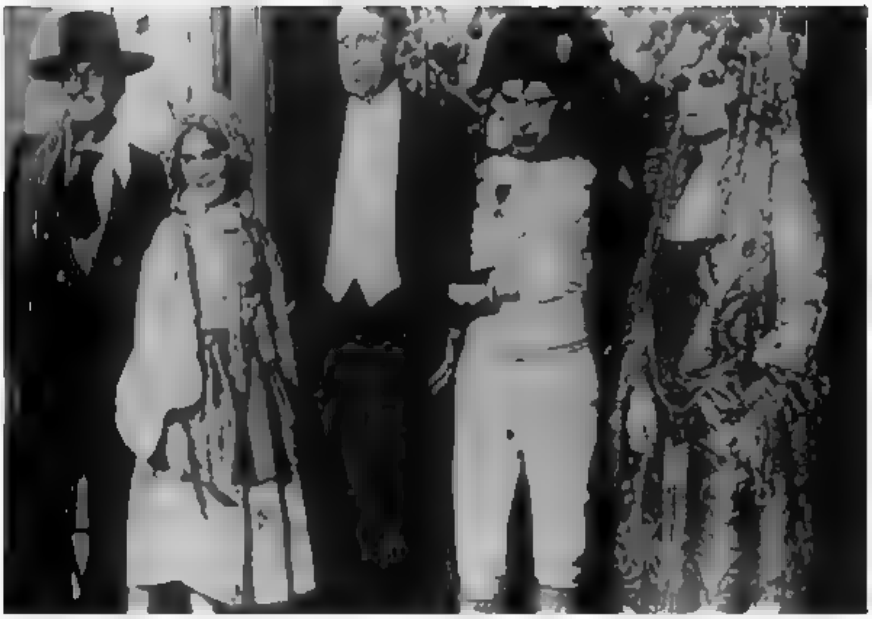
Tempos Modernos (1936). Chaplin, não caracterizado, ensaia a sequência do alimentador automático.

Tempos Modernos (1936). Chaplin e Paulette Goddard, como freira, no final original abandonado.

Paulette Goddard e Chaplin na estreia de *Tempos Modernos*.

Membros chave da equipe de Chaplin na época de *Tempos Modernos*.
Na fileira de trás: Mark Marlatt, assistente de câmera; Girwood Averill, projetista; Morgan Hill, assistente de câmera; William Bogdonoff, construção. Na fila da frente: Joe Van Meter; Henry Bergman; Roland Totheroh; Della Steele, secretária e continuísta; Allan Garcia, elenco.

Projeto de *set*, provavelmente feito por J. Russell Spencer, para a sequência de patinação na loja de departamentos em *Tempos Modernos*.

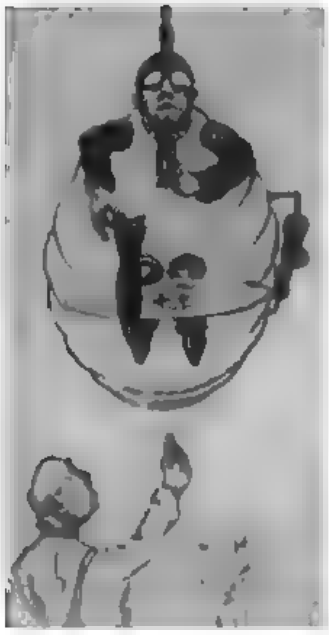


Chaplin como Napoleão em uma festa a fantasia dada por Marion Davies, em 1925. No grupo também estão (da esquerda para a direita) Douglas Fairbanks, Mary Pickford, William Randolph Hearst e a Princesa Bibesco.

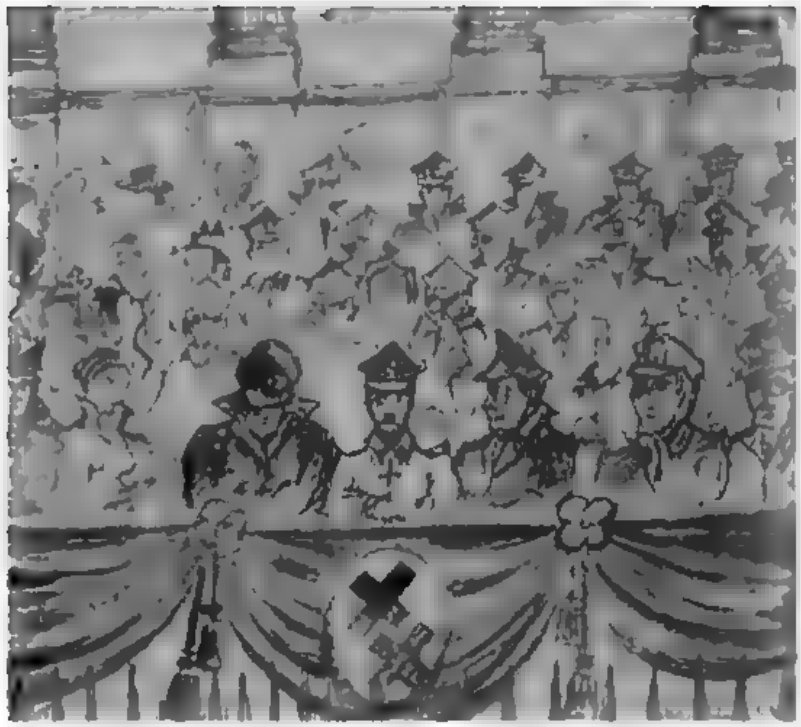
Chaplin como Napoleão, meados dos anos 1930. Ele parece estar usando a antiga fantasia da festa a fantasia de Marion Davies.

O Grande Ditador (1940).

O Grande Ditador (1940). *Storyboard* feito por J. Russel Spencer para a sequência do telhado.



O Grande Ditador (1940).
Desenho de J. Russel Spencer
para a sequência abandonada do
inventor maluco.



O Grande Ditador (1940). Desenho de J. Russel Spencer para a sequência do discurso.

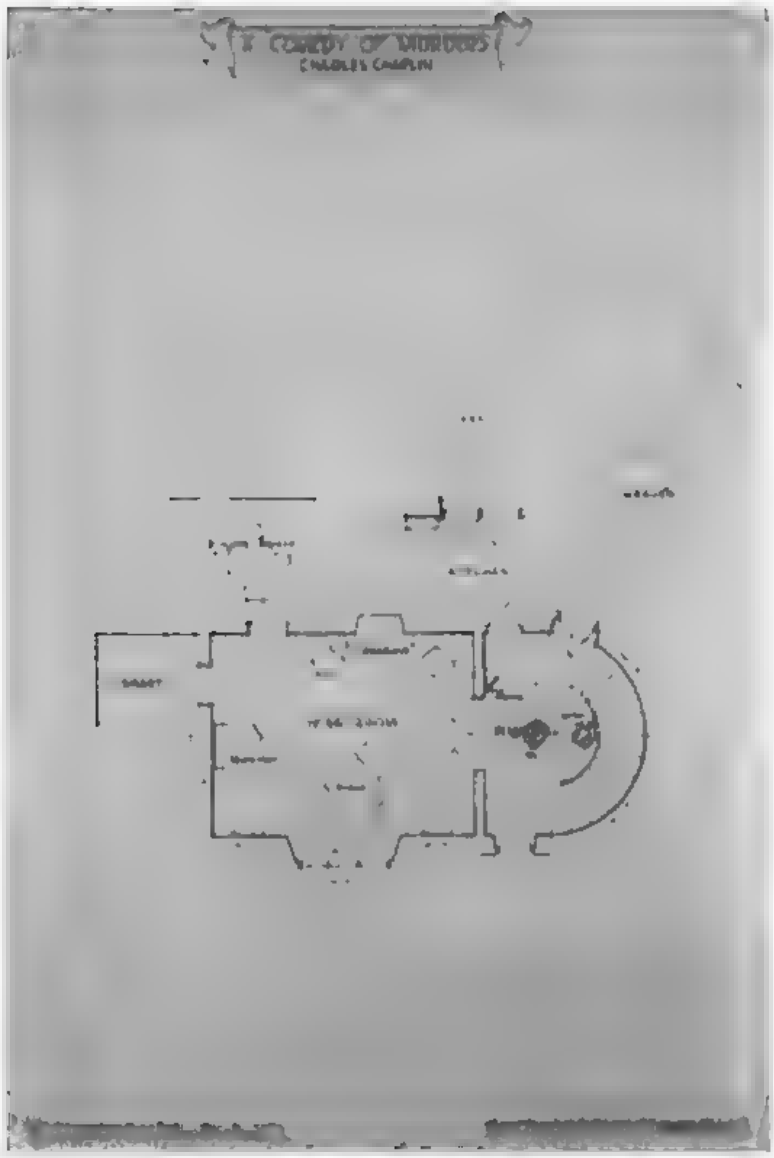
O Grande Ditador (1940). Desenho de J. Russel Spencer para a sequência abandonada do arco triunfal.

O Grande Ditador (1940).
Chaplin e Roland Totheroh na grua da câmera.

O último encontro de Chaplin e Douglas Fairbanks, no *set* de *O Grande Ditador*, em 15 de novembro de 1939.

Chaplin em uma sessão de gravação para *O Grande Ditador*.

Chaplin e Oona em um restaurante em Hollywood, 1944.



Monsieur Verdoux (1947). Projeto da Villa de Thelma, feito por John Beckman. Tais projetos, produzidos para cada uma das cenas, eram característicos do pré-planejamento preciso do filme, na época incomum no método de trabalho de Chaplin.

Monsieur Verdoux (1947). Projeto do jardim da casa de campo, feito por John Beckman.

Monsieur Verdoux (1947). Chaplin e Martha Raye.

Chaplin dirigindo *Rain*, de Somerset Maugham, no Circle Theatre, em Hollywood, em 1948. Na fileira da frente estão (da esquerda para a direita): William Schallert, June Havoc, Earle Herdan, Jerry Kilburn. Jerry Epstein está à extrema direita, vestindo um suéter branco, com Sydney Chaplin à sua frente (apoiando a cabeça na mão).

Luzes da Ribalta (1952). Chaplin como Calvero, com seu meio-irmão Wheeler Dryden como o Médico e Claire Bloom como Terry, inconsciente.

Luzes da Ribalta (1952). A estreia na tela de Michael, Josephine e Geraldine Chaplin.

Um Rei em Nova York (1957). Chaplin, com Michael Chaplin como o filho de uma vítima do Comitê de Atividades Antiamericanas. Oliver Johnston, no papel do Embaixador Jaume, está em pé atrás de Chaplin.

Manoir de Ban, em Corsier sur Vevey, Suíça, lar de Chaplin nos últimos 24 anos de sua vida.

Chaplin e Oona no parque em Vevey, Suíça, final dos anos 1960.

Foto da família Chaplin, 1972. Da esquerda para a direita, fileira de trás: Josephine segurando o filho Charlie; Jane; Nicky Sistovaris (então marido de Josephine); Eugene; Sydney com seu filho Stephan de pé à sua frente; Noelle Adam (esposa de Sydney); Victoria segurando sua filha Aurelia; Jean-Batiste Thierrée (marido de Victoria). Na frente, Annette, Charles, Oona, Christopher. Das crianças, apenas Geraldine e Michael estão ausentes.

Oona como viúva e anfitriã, agosto de 1983. Com James Mason, a Sra. Mason, e Rachel Ford (de costas para a câmera), a diligente administradora dos Chaplins por mais de 30 anos.

O último retrato oficial. Dezembro de 1977.

INFORMAÇÕES SOBRE NOSSAS PUBLICAÇÕES
E ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

Cadastre-se no site:

www.novoseculo.com.br

e receba mensalmente nosso boletim eletrônico.

1 Região da Inglaterra compreendendo Norfolk, Suffolk e partes de Essex e Cambridgeshire (N.T.).
2 Os *free-and-easy* eram um tipo de clube ou agremiação, cujos membros se reuniam em cafés ou tabernas para realizar debates políticos. Também havia apresentações artísticas destinadas ao entretenimento. (N.T.)
3 Grandes velhos amigos (N.T.).
4 *Workhouse*: asilo ou albergue para pobres (N.T.).
5 "Desde que Jack Jones ganhou uns vinténs/bem, eu não sei onde ele se meteu!" (N.T.)
6 O *Board of Guardians* eram autoridades *ad hoc* que administravam a *Poor Law* no Reino Unido entre 1835 e 1930 (N.T.).
7 Era um conselho administrativo do governo britânico, criado depois da *Local Government Act* 1871, que supervisionava a saúde pública e as funções relativas à *Poor Law Board* (que fora abolido) (N.T.).
8 Departamento da Coroa Britânica que, até 1968, foi responsável pela fiscalização dos teatros (N.T.).
9 Um tipo de panqueca tipicamente inglesa, de textura muito macia e com cobertura

10Bar ou restaurante do período anterior ao surgimento dos *music halls*, que servia refeições e tinha algum tipo de entretenimento para o público (N.T.).
11 O termo "tespiano" significa "teatral", "dramático" (N.T.).
12 Ficar rico da noite para o dia (N.T.).
13 Moeda inglesa de uma libra (N.T.).
14 "Coisas memoráveis, para serem lembradas" (N.T.).

15 Chaplin talvez não tenha sido muito preciso nesse relato. Na época em que ele podia ter conhecido o teatro, na Drury Lane, este não podia abrigar mais de 3 mil pessoas; mesmo nas famosas matinês infantis, dificilmente se conseguiria espremer o dobro desse número dentro do teatro. Também não há registros, nos programas da época, dos nomes que ele cita (N.A.).
16 "Os Comediantes Mudos de Karno" (N.T.).
17 Piadas; improvisações cômicas; referências cômicas (N.T.).

18 O "108" é uma acrobacia pela qual Ben Turpin ficou famoso. Era uma cambalhota para trás, saindo de um ponto estável (sem a corrida prévia comum) (N.T.).

19 Alphonse Maria Mucha (1824-1939), pintor tcheco (N.T.).

20 Nos primórdios do cinema, o registro do movimento era uma novidade, e não se admitia, nem sequer se imaginava, que o cinema poderia se tornar uma forma de arte. O cinema era considerado somente uma boa fonte de recursos para estudos científicos, "meras fotografias em movimento" (N.T.).

21 John Philip Sousa (1854-1932), o "rei da marcha". Foi diretor da banda naval da Marinha norte-americana, ficando conhecido por compor marchas militares (N.T.).

22 Parceiro pugilista com quem se treina (N.T.).

23Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). Foi pianista, compositor, diplomata, político e primeiro-ministro da Polônia (N.T.).

24Um vilão judeu, personagem de um romance de Dickens (N.T.).

25 Na cultura britânica, as pessoas que são consideradas covardes recebem penas brancas (N.T).

26Famosa atriz francesa, Gabrielle Charlotte Réju (1856-1920), cujo nome artístico era Gabrielle Réjane (N.T.).

27Os *nickelodeons* eram máquinas que funcionavam com moedas, nas quais eram passados os filmes nos primórdios do cinema (N.T.).
28 *beefsteak and kidney pudding*, uma receita tradicional inglesa.

29 Unidade do exército britânico que surgiu como unidade voluntária de cavalaria, depois virou guarda real da rainha (N.T.).
30 Jogo de origem inglesa em que discos são empurrados com um taco sobre uma quadra com marcações (N.T.).
31 Jogo de argolas que devem ser arremessadas em pequenos pinos cravados no solo (N.T.).

32Antigo nome da Polícia Nacional Francesa (N.T.).
33Cômoda alta com gavetas e espelho (N.T.).
34 Em inglês, existe o pronome *it*, que é usado para se referir a coisas e não a pessoas. Quando isso acontece, é sinal de que a pessoa está sendo chamada de "coisa". A dúvida da equipe, aqui, era exatamente esta. Se deveriam chamar o gigolô de "it" – coisa, ou de "he"– gente (N.T.).

36 Motivos condutores; temas associados a determinados objetos, personagens ou situações (N.T.).

37 "Malandro" do folclore alemão da Idade Média (N.T.).
38 Residência oficial do primeiro ministro inglês (N.T.).
39 Referência ao conto de Balzac, *A pele mágica*, que relata como uma pele de asno tem o poder de satisfazer todos os desejos, mas que encolhe a cada pedido de seu possuidor (N.T.).

40 Promulgado em 16 de junho de 1933, pelo presidente Franklin D. Roosevelt. Permitiu, entre outras coisas, regulamentar a indústria e os bancos, a fim de estimular a economia norte-americana para sair da Grande Depressão (N.T.).

41 Palavra ou frase sem sentido; um poema *nonsense* de Lewis Carroll, conhecido também como *pargarávio* (N.T.).

42 Os nomes são uma brincadeira com os significados das palavras *stumble* (deslize, lapso, tropeço), *glut* (fartura, abundância), *rut* (rotina, ou cio), *stut* (gagueira), *grumble* (rosnado), *rumble* (ruído alto), *gut* (tripa, intestino) (N.T.).

43 Peixe recheado, típico da cozinha judaica da Europa Oriental (N.T.).
44 Escritor satírico romano que denunciou a imoralidade e a insensatez da sociedade romana durante o reinado do imperador Domiciano (60-140) (N.T.).

45 “Barba azul” era o cognome do Landru, o assassino de mulheres (N.T.).
46 Svengali é uma referência a um personagem de *Trilby,* romance de George Du Maurier, publicado em 1894. O personagem é um hipnotizador manipulador, cruel e maligno. (N.T.)
47 Lugar onde vivem vagabundos e mendigos; rua (N.T.).
48 Voz de um narrador que não aparece; superposição da voz (N.T).
49 *Boulevardier* é um cavalheiro fino, culto, elegante e sofisticado, que frequenta a nata da sociedade (N.T.).

50 Prato à base de milho e frutos do mar assados sobre pedras quentes; piquenique na praia que oferece esse prato (N.T.).

Table of Contents

- Capa
- Folha de rosto
- Ficha catalográfica
- Capítulo 1: Uma infância londrina
- Capítulo 2: O jovem profissional
- Capítulo 3: Com o "Chefe"
- Capítulo 4: No cinema
- Capítulo 5: Essanay
- Capítulo 6: Mutual
- Capítulo 7: Desvantagens e recompensas da independência
- Capítulo 8: A fuga
- Capítulo 9: Casamento ou luxo
- Capítulo 10: Em busca do ouro
- Capítulo 11: O circo
- Capítulo 12: Luzes da cidade
- Capítulo 13: Afastado de tudo
- Capítulo 14: Tempos modernos
- Capítulo 15: O grande ditador
- Capítulo 16: Monsieur Verdoux
- Capítulo 17: Luzes da ribalta
- Capítulo 18: Exílio
- Capítulo 19: Uma condessa de Hong Kong e os anos finais
- Notas:
- Apêndice I Cronologia
- Apêndice II Turnês de Os Oito Rapazes de Lancashire, 1898 – 1900
- Apêndice III Turnês de Sherlock Holmes, 1903 – 6
- Apêndice IV Turnês do Casey's Circus, 1906 – 7
- Apêndice V Três roteiros da Keystone
- Apêndice VI Filmografia
- Caderno de fotos

Table of Contents

Capa
Folha de rosto
Ficha catalográfica
Capítulo 1: Uma infância londrina
Capítulo 2: O jovem profissional
Capítulo 3: Com o "Chefe"
Capítulo 4: No cinema
Capítulo 5: Essanay
Capítulo 6: Mutual
Capítulo 7: Desvantagens e recompensas da independência
Capítulo 8: A fuga
Capítulo 9: Casamento ou luxo
Capítulo 10: Em busca do ouro
Capítulo 11: O circo
Capítulo 12: Luzes da cidade
Capítulo 13: Afastado de tudo
Capítulo 14: Tempos modernos
Capítulo 15: O grande ditador
Capítulo 16: Monsieur Verdoux
Capítulo 17: Luzes da ribalta
Capítulo 18: Exílio
Capítulo 19: Uma condessa de Hong Kong e os anos finais
Notas:
Apêndice I Cronologia
Apêndice II Turnês de Os Oito Rapazes de Lancashire, 1898 – 1900
Apêndice III Turnês de Sherlock Holmes, 1903 – 6
Apêndice IV Turnês do Casey's Circus, 1906 – 7
Apêndice V Três roteiros da Keystone
Apêndice VI Filmografia
Caderno de fotos